7b
86-B
10944

Max Klingers Leipziger Skulpturen

Von

Julius Vogel

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/maxklingersleipz00voge

Max Klinger in seiner Werkstatt.
Nach einer Photographie von Nicola Perscheid in Leipzig.
(Sommer 1902.)

Max Klingers

Leipziger Skulpturen

Salome · Kassandra · Beethoven
Das badende Mädchen · Franz Liszt

Erläutert

von

Prof. Dr. Julius Vogel
Custos des Museums der bildenden Künste zu Leipzig

Mit 30 Abbildungen nach den Originalen

Leipzig 1902
Hermann Seemann Nachfolger

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Theodor Schreiber

zugeeignet.

Herzen will die Kunst bewegen,
Freude zaubern in die Brust;
Mitgefühl muß Künste pflegen,
Dann gewähren Künste Lust.

(Aus Beethovens „Weihe des Hauses".)

Vorwort.

Fünfzehn Jahre sind es gerade her, daß ich Max Klinger persönlich kenne. Oft habe ich in diesem immerhin langen Zeitraum mit dem liebenswürdigen Meister in seiner Werkstatt über Kunst und Künstler im vertrauten Beisammensein gesprochen und dankbar bin ich für das, was ich, wie andere meiner Freunde und Kollegen, in diesen Stunden des Genusses gelernt und gesehen habe. Vielleicht läßt man das als Grund für das Erscheinen dieses Büchelchens gelten. In seinem Plane war es schon vor Jahren entstanden; die Vollendung des Beethoven oder vielmehr die umfangreiche Litteratur, die sich schon jetzt um das Werk gebildet hat, waren die Veranlassung, die nachstehenden Erläuterungen in ihrer jetzigen Form zu geben. Sie wenden sich an Freunde der Kunst, die eines Kommentars und einer Einführung in die Klingersche Plastik bedürfen. Es soll sich im wesentlichen um eine sachliche Erläuterung handeln, da für die rein künstlerische Seite der Frage immer wieder auf Georg Treus feine Studie über Klinger als Bildhauer verwiesen werden muß. Absichtlich habe ich vermieden, auf die zahl-

reichen Kritiken der Klingerschen Kunst, die namentlich bei der Ausstellung des Beethoven von berufener und unberufener Feder veröffentlicht worden sind, einzugehen; dem Leser wäre damit kein Gefallen erwiesen worden, und das Büchelchen hätte unerfreulich an Umfang gewonnen. Einige Abhandlungen, so die sehr gewissenhafte und ernst zu nehmende Studie von Josef Mantuani würden ohnehin eine gründliche Behandlung verdienen, für die hier nicht der genügende Platz vorhanden war. Doch habe ich für die Leser, die näher in den Stoff eindringen wollen, im Anhange die wichtigste Litteratur zusammengestellt. Es wäre mir eine Freude, wenn man meine schlichten Ausführungen für sachlich halten würde. Ich habe versucht, objektiv zu sein, soweit das bei der ganzen Materie möglich ist, zu der ja doch schließlich jeder, der darüber schreibt, persönlich Stellung nehmen muß. Es mag allerdings sein, daß ich ab und zu von persönlicher Freundschaft getragen worden bin — es ist rein menschlich vielleicht zu erklären. Ich darf da an die Worte erinnern, die einst Herder in seinem Essai über die Plastik niedergeschrieben hat: Wenn ich einem Menschen seine Begeisterung vergebe, so ist's dem Liebhaber der Kunst.

Leipzig, im Oktober 1902.

Julius Vogel.

I.

MAX KLINGER UND LEIPZIG

Die Erwerbung von Max Klingers Beethoven für das städtische Museum der bildenden Künste in Leipzig bedeutet in der Geschichte der Kunstpflege unserer Stadt ein Ereignis, das alle, die zu seiner Verwirklichung beigetragen haben, mit Freude und Stolz erfüllen muß, dessen Bedeutung in der Geschichte der deutschen Städte kaum seinesgleichen finden dürfte, dessen Tragweite aber vielleicht erst ein kommendes Geschlecht in ihrer ganzen Größe wird beurteilen können. Doch auch für den Künstler selbst, dessen gewaltigstes und reifstes Werk seiner Vaterstadt erhalten worden ist, bedeutet dieses Ereignis einen Höhepunkt seines Lebens. Als er in den letzten Märztagen des Jahres 1902 in seiner Werkstatt auf das vollendete Werk, dessen Werden beinahe ein halbes Menschenalter sich hingezogen hatte und in dieser Zeit seinen Meister mit banger Sorge erfüllt hatte, blicken durfte, hatte er vielleicht selbst das Gefühl, daß seine plastische Kunst nunmehr ihr bedeutsamstes Wort gesprochen hatte. Und nicht nur als Künstler, auch als Mensch wird der stille Meister, dessen seelische Ruhe durch persönliche Erfahrungen nicht leicht ihr Gleichgewicht verliert, in jenen Tagen, die zur Erwerbung seines Werkes führten, das Gefühl einer wahren innern Befriedigung gehabt haben, ja man kann wohl sagen, daß jene Nachricht, die ihm meldete, daß seine Mitbürger den Beethoven seiner Vaterstadt erhalten hatten, den glücklichsten, seiner äußern Bedeutung nach

jedenfalls größten Moment seines Lebens bezeichnet. Diese Tatsache ehrt alle, die an den Werken seiner Hand Freude und Genuß gehabt haben, sie ist gleichbedeutend mit einem Merkstein in der Kunstpflege der deutschen Städte, sie ist aber zugleich ein Mahnruf für künftige Geschlechter. Auch die Mitwelt wird aus ihr eine Lehre ziehen können. Denn für die, die seit Mitte oder Ende der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts mit Hingabe und mit verständnisvollem Sinn, sei es als Freunde und Förderer der bildenden Künste, sei es in amtlicher Eigenschaft als Berater und als Pfleger künstlerischer Interessen lebendigen Anteil an der großen Zeit nehmen durften, in der sie gelebt und gewirkt haben, ist es eine dankbare Aufgabe, jetzt an der Schwelle des neuen Jahrhunderts einen Blick nach rückwärts zu tun und sich Rechenschaft zu geben von dem, was vor Jahren gedacht und empfunden, was als Ziel im Kampf um die neue Kunst bezeichnet wurde und was endlich nach einer das Urteil des einzelnen wie die öffentliche Meinung läuternden Klärung in gemeinsamem Streben erreicht worden ist. In dieser Zeit des Sturmes und Dranges, des in Sachen des künstlerischen Urteils und Geschmacks wogenden Streites zwischen den Älteren und Jüngeren, den Freunden der Kunst vergangener Zeiten und den Vertretern der modernen Anschauung, ist Arnold Böcklin, beinahe an der Schwelle des Greisenalters stehend, von seinem Volke erkannt worden. In diese Jahrzehnte, die auf dem Gebiete der Kunst Genies und Talente gezeugt haben wie kaum ein Menschenalter zuvor, fällt auch die Zeit, wo Max Klinger, der ausgeprägteste Phantasiemensch der deutschen Künstlerschaft, zu einer Größe geworden ist: es liegt nahe, an seinem Beispiel zur Beherzigung

für die Zukunft und zum Verständnis für die folgenden Zeilen zu schildern, wie sein Name im Laufe der für die Entwicklung unseres ganzen Volkstums wenigen Jahre, und zwar gerade in seiner Vaterstadt Leipzig berühmt, seine Kunst einst verkannt und verlacht, für Tausende eine Quelle der Freude und des Genusses geworden ist.

Es sind in den Tagen, wo Klingers Beethoven von den Ausstellungen in Wien, Düsseldorf und Berlin wieder nach Leipzig zurückkehrt, um im Museum der bildenden Künste neben den daselbst bereits vorhandenen Klingerschen Skulpturen für alle Zeit Aufstellung zu finden, gerade fünfzehn Jahre vergangen, seitdem der Künstler zum ersten Male in seiner Vaterstadt und zwar in den Räumen des Kunstvereins öffentlich ausgestellt hat. Es war im November 1887, wo hier das Paris-Urteil als Werk eines talentvollen Leipziger Künstlers gezeigt wurde. Das Bild ist nach manchen Irrfahrten und Ablehnungen schließlich in Triest bei dem kunstsinnigen Architekten Hummel gelandet, der es der neugegründeten Gallerie moderner Kunstwerke in Wien, in deren Besitz auch der Christus im Olymp übergegangen ist, zum Geschenk gemacht hat. Ich möchte das Bild, obwohl es als eine Jugendarbeit des Künstlers gelten kann, koloristisch für sein schönstes Werk halten und stehe nicht an, es auf dem weiten Gebiete der modernen Malerei als eine der beachtenswertesten Schöpfungen zu bezeichnen. Wie anders aber lautete unser Urteil vor fünfzehn Jahren! In den Räumen des Kunstvereins begegnete man bedenklichem Achselzucken, Kopfschütteln und man hörte allerhand ablehnende Worte: das Kolorit sei ganz unwahrscheinlich und viel zu unharmonisch, die Frauenkörper seien schamlos nackt, das seien über-

haupt keine griechischen Göttinnen, das sei kein Paris, dem Bilde fehle absolut das Milieu und die Stimmung des klassischen Griechentums, kurz, es wurde hier wie anderwärts, zum Teil in schroffer Weise vom Publikum abgelehnt. Ich gestehe offen, mit zu der Zahl derer gehört zu haben, die sich mit dem Bilde nicht befreunden konnten. Einige Tage, bevor ich es zum ersten Male sah, war ich in Rom, um Abschied von der dortigen Kunstwelt zu nehmen, nochmals durch Raffaels Loggien und Stanzen und durch die Räume der Farnesina gewandert. Welcher Kontrast zwischen dieser Welt des Schönen und dem Griechentum, wie es Klinger aufgefaßt und geschildert hatte! Solche Gefühle beseelten wohl auch andere, deren Glaubensbekenntnis in künstlerischen Fragen, wie es uns anerzogen worden war, in der Vergangenheit, in der Antike und Renaissancekunst wurzelte. Ist unser Urteil anders geworden, so beweist das die Wandelbarkeit unseres Geschmacks, vor allem zeigt es, wie ein Genie den Menschen in den Bannkreis seiner Ideen zu ziehen vermag. Es vergingen Jahre, bis Klinger diesem ersten Debut eine zweite öffentliche Ausstellung folgen ließ. Er war inzwischen nach Rom gegangen, wo er in rastlosem Fleiß und abgeschlossen von der Mitwelt die Pietà und die Kreuzigung schuf, den Christus im Olymp begann, wo die Salome und Kassandra und die schönsten Blätter des Cyklus vom Tode entstanden oder vollendet wurden. In der Heimat hatte er nur eine kleine Gemeinde, die sich aber lediglich an seinen radierten Blättern erfreute. Zwar hatte schon im Jahre 1882 der Däne Georg Brandes, der das große Verdienst hat, auf Klingers Bedeutung zuerst aufmerksam gemacht zu haben, in seinen „Modernen Geistern“ mit Nachdruck auf das

Salome.
Vorderansicht.

aufstrebende Genie hingewiesen, wobei er jedoch sein Urteil dahin einschränkte; „Klinger ist noch kein Meister in der eigentlichen Zeichnung und es ist zweifelhaft, ob er es jemals wird.“ Im Jahre 1890 wies Wilhelm Bode auf den Radierer Klinger mit überzeugenden Worten hin, wußte freilich über den Maler nichts anderes zu sagen, als was der allgemeinen Meinung entsprach. Nur Dresden macht eine rühmliche Ausnahme. Hier war das königliche Kupferstichkabinet schon seit geraumer Zeit eine Sammelstätte der Klingerschen Griffelkunst geworden, und neben andern Förderungen, die der Meister fand, konnte es als eine kühne Tat gelten, als für die Gemäldegallerie im Sommer 1893 die Pietà erworben wurde. Bemerkenswert ist, daß Klingers Bedeutung von den Franzosen schon zu einer Zeit erkannt worden ist, wo ein großer Teil seiner Landsleute seiner Kunst gegenüber noch eine kühle Zurückhaltung beobachtete. „A peine dans la maturité de l'âge, il a conquis, à côté du vieux Menzel, la première place à la tête de l'art allemand contemporain,“ so schrieb Émile Michel, der bekannte Biograph von Rembrandt und Rubens, bereits im Jahre 1894, wo Klinger in Leipzig überhaupt erst anfing volkstümlich zu werden. Denn im Januar dieses Jahres veranstaltete der Kunstverein, der bis dahin wohl ab und zu einige Radierungen, so die schönsten Blätter des Cyklus vom Tode, ausgestellt hatte, die erste Sonderausstellung seiner Werke. Klinger war wenige Monate zuvor aus dem Süden zurückgekehrt, von wo er zahlreiche Früchte seines Fleißes mitgebracht hatte. In jener Sonderausstellung sah man die vielumstrittene Kreuzigung Christi und neben einer Anzahl anderer Gemälde, die wenig ansprachen, die „Blaue Stunde“, deren Farben-

problem keinen Beifall fand, und schließlich neben den neuesten radierten Blättern auch die Halbfigur der Salome. Die Stimmung über die Ausstellung war sehr geteilt: während sich die einen der Tatsache bewußt wurden, daß hier am Himmel der deutschen Kunst ein Stern erster Größe erschienen war, dessen Glanz mit den Jahren wohl an Intensität zunehmen müsse, so lehnten die andern rundweg ab und warnten vor einer Überschätzung dieser Größe. Jedenfalls hatte diese Ausstellung, in deren Verständnis ein im Kunstverein vom Museumsdirektor gehaltener Vortrag sachgemäß einführte, den greifbaren Erfolg, daß die Salome für das Museum erworben wurde. Das Urteil über dieses Werk war freilich nicht einmütig, und wenn ich mich recht erinnere, so hat schließlich für den Ankauf die Tatsache den Ausschlag gegeben, daß der Meister ein Sohn unserer Stadt war, mit andern Worten: man sah in dem Werke sozusagen ein Stück Heimatskunst, die zu pflegen man immer ein Herz gehabt hat.

Seit dem Jahre 1894 hatte Klinger jedenfalls einen festen Stamm von Freunden, die seiner Kunst ein warmes Herz entgegenbrachten. Denn als im Februar des kommenden Jahres die eben vollendete Halbfigur der Kassandra abermals im Kunstverein ausgestellt war, da wurden bereits zahlreiche Stimmen laut, die da meinten, dieses Werk müsse der Stadt erhalten bleiben, da es das gegebene Gegenstück zur Salome sei. Indessen bereits nach wenigen Tagen hörte man, daß das Werk verkauft sei. Ein mysteriöser Schleier lag über der ganzen Angelegenheit. Die einfache Wahrheit aber, über die jahrelang dichter Schleier gezogen blieb, war, daß schon am ersten Tage der Ausstellung ein schlichter Bürger, der an

dem Werke beim ersten Blicke Gefallen gefunden hatte, es vom Künstler erworben hatte, um es ein halbes Jahr später, nachdem es in Berlin und Paris ausgestellt gewesen war, durch Klinger selbst der Stadt Leipzig als Geschenk unter der Bedingung anzubieten, daß sein Name als Schenkgeber bei seinen Lebzeiten nie genannt werde. Im Dezember 1900 ist dieser wackere Mann aus dem Leben geschieden: es ist Dr. Max Abraham, der bekannte Musikalienverleger und Gründer der Musikbibliothek Peters, eine anima candida, ein Mann, von dessen edler Sinnesart und Herzensgüte im stillen viele zu erzählen wissen und dessen Andenken mit seinen Werken der Opferfreudigkeit und uneigennützigen Liebe nicht untergehen soll.

Es ist nun lehrreich, die Stimmung zu verfolgen, wie sie in den nächsten Jahren und bis auf den heutigen Tag über die Klingersche Kunst in seiner Vaterstadt laut geworden ist. Das Jahr 1897 brachte die Ausstellung des „Christus im Olymp", der bei den meisten eine große Enttäuschung hervorrief und von neuem das Urteil zu bestätigen schien, daß der Künstler nicht Maler sei und seine Größe vielmehr auf seinen Werken der Griffelkunst und der Plastik beruhe.

Wieder zwei Jahre später, im Frühjahr, wurde abermals in den Räumen des Kunstvereins eine Sonderausstellung seiner neuesten Werke veranstaltet, diesmal nur von Skulpturen, die zuvor in Berlin und Wien ausgestellt gewesen waren. Man sah da hier u. a. die Hermenfigur der Amphitrite, die der verstorbene Bankier Königs in Berlin erworben hat und die mit dessen Nachlaß in den Besitz der königlichen Nationalgallerie übergegangen ist, einige Reliefs und schließlich die lebensgroße Statue eines badenden Mädchens oder einer Jungfrau, die, in verschränkter

Kassandra.
Vorderansicht.

Stellung dastehend, ihren schönen Leib im Wasserspiegel erblickt. Gerade bei diesem Werke gingen die Wogen der Begeisterung hoch: man erklärte es für das vollendetste der Klingerschen Kunst, für das schönste moderne Bildwerk, das man um jeden Preis erwerben müsse. Und das Wunderbare geschah: die angesehensten unserer Bürger erboten sich freiwillig, eine Geldsammlung in der Stadt zu veranstalten, um den geforderten Kaufpreis in gleichen Anteilscheinen zusammenzubringen. Ist nun auf diesem Wege auch die Kaufsumme nicht erreicht worden, und mußte von der Stadt die Theobald Petschke-Stiftung um Hilfe angegangen werden, so bedeutete doch diese spontane Begeisterung einen Erfolg, der da zeigte, wie Klinger in der Wertschätzung seiner Mitbürger gestiegen war. Ganz folgerichtig hat sich nun die letzte Phase entwickelt, mit der die hier erzählte lokalgeschichtliche Episode ihren Abschluß findet.

An die Erwerbung der Beethovenstatue für Leipzig hat vor ihrer Vollendung hier wohl niemand gedacht, selbst in den Kreisen nicht, in denen Klingers Kunst seit Jahren auf ein wohlwollendes Verständnis sich verlassen konnte. War man doch schon vor Jahren bestrebt gewesen, von seiner Hand ein monumentales Zeugnis sich zu sichern, in dem seine Gedankenwelt ohne die beengenden Fesseln des Raumes sich ergehen und frei und kühn walten könnte. Als vor einer Reihe von Jahren der Ruf an den Künstler herantrat, als akademischer Lehrer nach dem Süden zu übersiedeln, und man, um ihn an die Scholle zu fesseln, nach den Bedingungen seines Bleibens gefragt hatte, da rangen sich als der sehnlichste Wunsch seines Lebens die Worte von seinen Lippen: „Gebt mir eine Wand!“ Von zwei Seiten suchte man seinen Wünschen

gerecht zu werden: die Universität verhandelte mit ihm wegen Ausschmückung der großen, der Fensterseite gegenüberliegenden Wand der Universitätsaula, eine Fläche von solchen Dimensionen, wie sie nur selten für eine monumentale Aufgabe zur Verfügung stehen wird. Und von seiten der Stadt wurde mit dem Künstler wegen Ausmalung des Treppenhauses des Museums der bildenden Künste verhandelt, ein Plan, den Klinger mit Begeisterung aufnahm und dessen Ausführung ja schon an sich und von Haus aus als eine gegebene Aufgabe betrachtet worden war. Für beide Pläne hat der Künstler Vorarbeiten gemacht, ja für die Ausmalung des Treppenhauses gewährte die Stadt einen ansehnlichen Beitrag zur Errichtung einer Interimswerkstatt, die nach Größe, Höhe und Beleuchtung genau dem Treppenhause entspricht. Weiteres über diese Projekte mitzuteilen, ist hier nicht der Ort. Wenn man in der auswärtigen, namentlich Berliner Presse, öfters guten Ratschlägen begegnete, was man in Leipzig für Klinger im Hinblick auf seine Bedeutung alles zu tun die Pflicht habe, so entbehren wohl diese vielleicht gutgemeinten Ratschläge sicher aller und jeder Grundlage. Denn in Hinblick auf diese auch in einige Monographien über den Künstler übergegangenen Belehrungen muss es der Wahrheit zu Ehren offen ausgesprochen werden, dass noch nie eine deutsche Stadt, ohne jede Unterstützung von Staats wegen, für einen Künstler, dessen Werken eine persönliche Teilnahme entgegenzubringen wahrlich vielen nicht leicht geworden ist, so viel getan hat, wie Leipzig für seinen Max Klinger.

Das hat sich besonders auch bei der Erwerbung des Beethoven gezeigt. In den letzten Märztagen war der Meister mit der Zusammensetzung der einzelnen Teile

fertig geworden; aber nur wenige Tage war das vollendete Werk in seiner Werkstatt zu sehen, da Klinger wegen seiner Ausstellung in Wien bindende Zusagen gemacht hatte. In dieser kurzen Zeit, in der zwar Tausende nach dem Heim des Künstlers strömten, in der aber die Wenigsten zu einem vollen Genusse des Gesehenen kommen konnten, hat sich bei manchem Kunstfreunde vielleicht der Wunsch geregt, das einzigartige Werk für alle Zeit wieder nach Leipzig zurückkehren zu sehen, allein, die entscheidenden Schritte, die diesem Wunsche Erfüllung bringen sollten, geschahen erst, als es bereits in der Sezessionsausstellung in Wien aufgestellt war. Es war wunderbar und geradezu erhebend, die spontane große Opferfreudigkeit der Einzelnen zu beobachten, und man empfand, wenn man auch nur einen bescheidenen Anteil an den Arbeiten des Komitees hatte, daß die schönen Worte, die einst Goethe den Leipziger Kunstfreunden in Dichtung und Wahrheit in herzlicher Anerkennung dessen, was sie für ihre Zeit zu bedeuten gehabt haben, gewidmet hat, auch bei den kommenden Geschlechtern zur Wahrheit geworden sind. Der Erwähnung von Einzelheiten bedarf es hier nicht; der spätere Lokalhistoriker wird aber ein dankbares Kapitel finden, in dem er sich über edlen Bürgersinn und treue Liebe zum Gemeinwesen näher verbreiten kann. Denn es hat sich begreiflicherweise bei dem Ankaufe des Werkes um eine Summe gehandelt, wie sie von der Bürgerschaft einer deutschen Stadt für ein einzelnes Kunstwerk schwerlich jemals aufgebracht wurde: aber dafür lebte auch in allen, die mit ihrer Hilfe bereit waren, die feste Zuversicht, daß die gemeinsame Tat der Stadt Ehre bringen werde für alle Zeit. Der Ankauf wurde von dem Komitee, dessen

Salome.
Seitenansicht, links.

Vorsitzender das Stadtoberhaupt war, am 17. Juni beschlossen; zu dem Kaufpreise war aus den Mitteln der Grassi-Stiftung vom Rate der Stadt ein namhafter Beitrag gewährt worden.

Die vorstehende schlichte Erzählung wird möglicherweise dereinst einmal als ein lehrreiches Kapitel zur Geschichte der Kunstpflege und zur Entwicklung und zum Wandel des Geschmacks in künstlerischen Dingen angesehen werden. Wer die Zeit, in der sich dieser Wandel vollzogen hat, mit durchlebt hat, weiß, mit welchen Schwierigkeiten die moderne Kunst sich bis zu ihrem gegenwärtigen Standpunkt hat hindurchringen müssen. Nach allen Kämpfen, nach einer an Erfahrungen aller Art, an schönen Erfolgen, aber auch an Enttäuschungen nicht armen Zeit bietet gerade dieses Kapitel ein wohltuendes Bild dar, das uns mit einer wahrhaft innern Befriedigung erfüllt und mit Genugtuung auf das blicken läßt, was zum Wohle des Gemeinwesens mit vereinten Kräften erreicht worden ist.

II.

ÄSTHETISCHE UND TECHNISCHE BEMERKUNGEN

Wer Max Klingers künstlerische Entwicklung verfolgt hat, weiß, daß er seinen Ruf als Zeichner und Radierer, als Meister der Griffelkunst, begründet hat; wer seine Werke der jüngst verflossenen fünf Jahre, etwa seit der Vollendung des Christus im Olymp, kennt, dem drängt sich der Gedanke auf, daß der eigentliche Schwerpunkt seines Schaffens, vielleicht seit jeher schon, auf dem Gebiete der Plastik liegt. Diese Ansicht, so sehr sie auch neuerdings in den Tatsachen begründet zu sein scheint, wäre irrig, denn diese stark ausgeprägte Individualität, die sich von jeher folgerichtig zu einem organischen Ganzen ausgebildet hat, läßt sich ebensowenig wie die Michelangelos in die einzelnen Zweige künstlerischen Schaffens zerspalten. Man würde sonst dem Verständnis der einzelnen Teile den Boden unter den Füßen wegziehen und zeigen, daß man die eigentliche Größe der Klingerschen Kunst nicht zu würdigen versteht. Allerdings muß eines zugegeben werden: das Bild, das wir uns von Klingers plastischem Schaffen zu machen vermögen, stellt gegenüber seinen Malereien ein in sich geschlossenes Ganzes dar. Dieses Bild befriedigt uns, weil wir von den Anfängen und ersten Arbeiten ausgehend allmählich auf den Höhepunkt gelangen und wir dann rückwärts schauend den Weg überblicken können, den wir geführt worden sind, während das andere Bild, das uns den Gang seiner Malerei darbietet, nicht in dem Maße uns zu stimmen

vermag, da offenbar der Künstler das letzte und bedeutungsvollste Wort noch zu sagen hat. Hier noch Entwicklung, dort das geschlossene Bild, das Wollen und Vollbringen anschaulich zur Darstellung bringt.

Suchen wir das Werden der plastischen Kunst Klingers von ihren Anfängen an zu verfolgen, so sei vor allem an den gemeinsamen, die Künste der Gegenwart verbindenden universellen Zug, eine Wesenseigenschaft der Kunst der modernen Zeit, erinnert. Arnold Böcklin, Karl Stauffer-Bern, Franz Stuck, Hermann Prell sind Repräsentanten dieses Strebens, Max Klinger ist der größte von ihnen, in ihm vereinigt sich am ausgesprochensten dieses „Gesamtwirken aller bildenden Künste". Es ist bezeichnend, daß sie alle von Haus Meister der malerischen Darstellung sind; wir wundern uns deshalb auch nicht, wenn die Grundprinzipien der Klingerschen Plastik in dem bekannten Büchelchen des Meisters „Malerei und Zeichnung" niedergelegt sind.

Klinger geht von dem geistigen Anschluß des Kunstwerkes an die Bestimmung und Bedeutung des Raumes aus; die künstlerische Einheit des Raumes soll auf uns wirken, das eine soll das andere in seiner Wirkung bedingen, heben und erklären. Aus diesem Bedürfnis heraus entwickelt er die Forderung nach einer künstlerischen Entfaltung dieser Raumkunst. Er sagt: „Wenn man von der Anschauung ausgeht, daß Baukunst, Malerei, Bildhauerei durchaus miteinander verbunden sein müßten, daß jede einzelne der anderen bedürfe, um zur vollen Höhe sich aufschwingen zu können, so blieb die Hauptaufgabe die Ausgestaltung des Raumes zum Kunstwerk." Er fordert also ein Zusammenwirken der Künste zum Zwecke einer einheitlichen Lösung der sich ihm aufdrängenden Probleme. Hier gewinnen

aber auch seine plastischen Prinzipien feste Gestalt: „Hier, bei der Raumkunst ist es, wo die farbige Skulptur einzutreten hat, der," so fügt er hinzu, „wir so merkwürdig zaudernd gegenüberstehen." Sein Prinzip erklärt er nun weiter dahin, daß wir bei jedem Raum, der der Monumentalität nicht entbehrt, das Bedürfnis haben, „an den rein architektonischen, unteren Gliederungen" plastische Werke zu suchen. Da in solchen Räumen der erste Eindruck aber in der farbigen Erscheinung bestehe, so müssen auch jene Skulpturen aus farbigen Werken bestehen. „Die Farbe muß auch hier zu ihrem Rechte kommen, muß gliedern, stimmen, sprechen." Ein solcher Monumentalraum, in dem diese Voraussetzungen des Künstlers zutreffen, in dem Stilgefühl, eine strenge architektonische Gliederung der Wandflächen und Farbenfreude sich zu einer

Kassandra.
Seitenansicht, links.

harmonischen Wirkung die Hand reichen, ist der Ausgangspunkt der farbigen Klingerschen Plastik. Es läßt sich auch nachweisen, daß ein solcher Raum kein Gebilde in der Phantasie des Künstlers gewesen ist. Zu Anfang der achtziger Jahre hatte er für die Villa Albers in Steglitz bei Berlin in vierzehn figürlichen und landschaftlichen Darstellungen den Wandschmuck geschaffen; diese Bilder, auf Leinwand gemalt, wurden nach dem Tode des Besitzers von ihrem Bestimmungsorte entfernt, sie entschwanden dem Gesichtskreis der Kunstfreunde, tauchten aber vor einigen Jahren wieder in Berlin auf. Drei Teile dieser Dekoration sind in den Besitz der Nationalgallerie übergegangen, andere befinden sich in Hamburg. Wer sie gesehen, staunt über die gesunde Farbenfreude des Künstlers, die hier wie im Paris-Urteil ihre schönsten Blüten getrieben hat. Auch sonst fehlte es in der Villa Albers nicht an entsprechenden Elementen der Innendekoration. Arthur Volkmann in Rom lieferte u. a. für das Vestibül im engen Anschluß an die Innendekoration des Raumes zwei weibliche Idealköpfe, als Hermen gedacht, die im Gypsmodell Klinger bemalte, während die danach ausgeführten Marmorwerke (jetzt im Museum zu Leipzig) von Hermann Prell bemalt worden sind.

Die Villa in Steglitz ist die Geburtsstätte der Klingerschen Raumkunst: „Sie haben mich," so schreibt der Künstler im Juni 1886 an den befreundeten Mäcen, „auf die Fährte gebracht, auf der ich mich selbst anfange zu finden. Die Erfahrungen, die ich benutze, habe ich in Ihrem Hause gefunden." Dieser erste praktische Versuch, den Klinger in farbiger Skulptur machte, erstreckte sich auf den unteren Teil vom Rahmen des Paris-Urteils (1886 vollendet). Was wir hier sehen, die drei großen, schweren,

weit überlebensgroßen Masken, die in der Mitte und an den Seiten den predellenartigen untern Teil schmücken, bilden indessen nur ein Fragment des ursprünglichen Planes. Eine Anzahl Puttenköpfe sollte noch hinzukommen, für die wir Entwürfe in Zeichnungen besitzen, die aber aus irgend welchem Grunde schließlich unausgeführt geblieben sind. Es muß festgehalten werden, daß der Künstler als natürliche Forderung seines Prinzips der Raumkunst für die Aufstellung des genannten Gemäldes immer an einen in seiner innern Wirkung dazu passenden Aufstellungsort, für den auch der frühere Besitzer, Architekt Hummel, gesorgt hatte, gedacht hat.

Wir werden sehen, wie sich die Klingersche Plastik in der Folgezeit weiter entwickelt hat.

Im Jahre 1884 erschien aus der Feder von Georg Treu ein Schriftchen: „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“, in dem unter Hinweis auf die Polychromie der Antike die Frage aufgeworfen wurde, ob die Wiedereinführung der Farbe in die Skulptur nicht der plastischen Kunst unserer Tage ersprießlich werden könne. Der Verfasser kam unter Beibringung überzeugender Gründe zu dem Schluß: Ist unsere Plastik eine wahrhaft lebendige Kunst, so wird sie dem Zug der Zeit nach Wahrheit und Farbe folgen, ihre Ausdrucksfähigkeit und ihr Darstellungsgebiet dadurch in einer bisher ungeahnten Weise erweitern, sich die ganze Breite des menschlichen Lebens erobern und auf diese Weise erst recht werden, was sie in ihrer greifbaren Gegenständlichkeit so recht zu werden vermag: eine aus dem Leben schöpfende und

für das Leben wirkende rechte Volks- und Hauskunst. Treu war nicht der erste, der diese Frage in überzeugender Weise beantwortet hatte — Gottfried Semper und der Leipziger Ästhetiker Hermann Fechner hatten sie in ähnlichem Sinne zu behandeln gesucht — aber seinem Schriftchen gebührt das große Verdienst, die Frage in die weiten Kreise der gebildeten Welt getragen zu haben. Treu konnte sich vor allem auch auf praktische Versuche berufen, die er von lebenden Künstlern hatte anstellen lassen. Ob unter dem Einflusse dieses Schriftchens oder ob auf eigenem Wege, mag dahingestellt bleiben — Klinger begann damals seinerseits der Polychromie der Plastik nahezutreten: die Frage lag in jenen Jahren, wie man zu sagen pflegt, in der Luft. Im Verlauf seiner Studien, die mit den Rahmenskulpturen des Paris-Urteils begannen, gelangte er aber zu der weiteren Forderung: bei Skulpturen, die in echtem Material ausgeführt werden, d. h. nicht auf das Gypsmodell beschränkt bleiben sollen, muß die Farbe durch die Echtheit des Materials bedingt werden, soweit das in der Natur der Sache möglich ist. Was der Plastiker schon damals für seine Kunst unter gewissen Voraussetzungen forderte, war im Grunde genommen dasselbe Prinzip, das durch unsere ganze moderne künstlerische Bewegung hindurchgeht: Sinn und Freude am Echten. Salome und Kassandra sind die ersten Signale dieser Bestrebung, der Beethoven erhebt das Prinzip auf seine höchste Höhe.

Die landläufige Ästhetik hat sich dieser „Polylithie“ der Plastik gegenüber grundsätzlich ablehnend verhalten. „Als Spielerei,“ so heißt es in dem bekannten Buche von Lemcke, „oder geschmacklos erscheinen die grellfarbigen Zusammensetzungen, wie

sie wohl in der Römerzeit aus weißem und schwarzem Marmor oder aus andersfarbigen Gesteinen gebildet wurden.“ Mit diesem Verdikt begnügt man sich: überzeugte schon die Polychromie viele, ja die meisten nicht von ihrem Anspruch auf praktische Verwertung, um wie viel weniger kann die Polylithie auf Anerkennung rechnen! Und doch ist sie in ihrem ganzen Wesen genau so in der Antike vorgebildet wie die Farbigkeit in der Plastik. Es mag auf die Gefahr hin, daß etwas Bekanntes gesagt wird, an den olympischen Zeus des Phidias erinnert werden. Nach den Zeugnissen der Alten und den enthusiastischen Lobeserhebungen, wie wir sie in diesem Maße von keinem Werke der antiken Kunst besitzen, gilt er als die höchste und vollendetste Schöpfung der ganzen griechischen Plastik, soweit sie das Gebiet der religiösen Kunst umfaßt. Die nackten Teile des Gottes, also Gesicht, Hals, Brust, Arme, waren, so hören wir, aus Elfenbein, die Gewandung, die Schulter und Arme bedeckte und den untern Teil des Körpers umhüllte, von buntfarbig emailliertem Golde, das Szepter war mit verschiedenen Metallen beschlagen; von Gold waren die Sohlen und die Locken des Hauptes, in dem ein grünemaillierter Ölkranz lag. Der mit plastischem und malerischem Bilderschmuck überreich verzierte Thron war ausgeschmückt mit Gold und Edelsteinen, mit Ebenholz und Elfenbein. Aus ähnlichen Materialien war die Athena Parthenos des Phidias auf der Burg zu Athen zusammengestückt; bei ihr wird aber noch erzählt, daß die Augensterne aus Edelstein eingesetzt waren. Leider ist uns keines dieser Werke, deren sich eine ganze Reihe aufzählen ließe, erhalten: die Vergänglichkeit der Struktur und der Wert des Materials, der räuberischen Horden in die Augen stechen mußte, haben sie von

Haus aus dem Untergange geweiht. Wäre aber eines in seiner ganzen Farbenpracht, in dem schillernden Glanze des Goldes, mit den funkelnden Edelsteinen erhalten, würde da jemand wohl den Mut haben, von der Geschmacklosigkeit des Phidias zu sprechen und sein Werk als Spielerei zu bezeichnen? Würde nicht vielmehr ein solches Werk, hätte es ein günstiger Stern uns wie die Laokoongruppe aus jahrhundertelangem Schlummer wieder erstehen lassen, unsern Geschmack und das ästhetische Glaubensbekenntnis von Künstlern und Kunstfreunden schon zur Zeit der Renaissance in ganz andere Bahnen gelenkt haben? Eine bekannte Erfahrung ist es, die wir machen müssen: wir zitieren den Geist der Antike, wenn er uns angenehm ist, und wollen ihn nicht sehen, wenn er uns aus der Lethargie des Althergebrachten aufrütteln könnte: wir hören die Botschaft, allein, es fehlt der Glaube! Die Inkonsequenz geht aber noch weiter. Die Römer, die in der Kaiserzeit nichts Besseres zu tun wußten als die Goldelfenbeinwerke der Griechen zu imitieren, besaßen ein ausgesprochenes Gefühl für die Farbigkeit, ein Erbteil der für Rom so bedeutsam gewordenen alexandrinischen Kunst. Es ist die Zeit der Decadence der alten Kunst, in der dieses farbige Material zu Statuen und Büsten zusammengestückt wurde; einzelne Werke, die unter diesem Zeichen stehen, sind noch erhalten. Aber nicht die Polylithie, sondern ganz andere Gründe haben diesen Niedergang der Plastik verschuldet. Die moderne Logik ist nun die: weil Klinger ähnlichen Prinzipien wie die alten Römer folgt, so steht auch seine Kunst im Zeichen des Niederganges. So wird die Weltgeschichte zur Beurteilung des modernen Künstlers ausgenutzt!

Nach diesen theoretisch-historischen Ausführungen mögen hier noch einige Bemerkungen über die Art und die Verwendung des echten Materials in der Klingerschen Kunst folgen, Bemerkungen, aus denen sich ergeben wird, daß der Künstler auch hier von sorgfältig erwogenen Grundsätzen sich leiten läßt. Die Frage nach dem in jedem einzelnen Falle zu verwendenden Material ist für ihn zum Studium geworden, dem er einen Teil seiner künstlerischen Kraft gewidmet hat. Da er selbst in Marmor arbeitet, d. h. eigenhändig Meißel und Raspel zu führen versteht, so ist er auch ein vorzüglicher Kenner der Steinqualitäten und weiß sie auf die Brauchbarkeit für die einzelnen Skulpturzwecke hin zu beurteilen. Der Gyps, an sich ein kaltes, stumpfes, lebloses Material, ist (soweit es sich nicht um Modelle handelt) nur einmal bei Klinger zur Verwendung gelangt, bei den drei Masken an dem Sockel des Paris-Urteils; doch ist wohl auch hier, wie es später bei dem Rahmen des Christus im Olymp geschehen ist, ursprünglich an eine Übertragung in farbigen Stein gedacht gewesen. Die Geringwertigkeit des Gypses ergibt sich, auch wenn man von seiner geringen Haltbarkeit absieht, am besten, wenn man die Originalgypsmodelle der Salome (im königlichen Albertinum in Dresden), der Kassandra (beim Künstler) und des Beethoven (ebenda) mit den in Stein ausgeführten Figuren vergleicht. Denn mögen bei dem Beethoven z. B. auch die Größenverhältnisse der ausgeführten Figur anders sein, die unglückliche Wirkung, die das Modell für den hat, der dieses nicht als ein lehrreiches Dokument, so wie wir etwa eine Skizze zu einem Gemälde beurteilen, zu betrachten versteht, sondern den Maßstab anlegt, den man nur an das fertige, die Intentionen des Künstlers zum Ausdruck

bringende Werk anlegen darf, ist nicht zu verleugnen, und sicher war es von Klinger, falls er auf die öffentliche Meinung Wert legt, ein schwerer taktischer Fehler, das Modell zum Beethoven, diese mit allen Zeichen der Intimität umkleidete Schöpfung jüngerer Jahre, im Sommer 1902 in Berlin öffentlich auszustellen.

Der Marmor ist ein feines krystallinisches Gefüge mit schimmernder Oberfläche, in die das Licht eindringt, welches auf diese Weise dem toten Steine Leben verleiht; hinzu kommt zu dieser Wirkung noch das Schimmern des Steines, von dem das darauffallende Licht reflektiert wird. Die einzelnen Marmorsorten sind untereinander sehr verschieden; ihre Wirkung wird, abgesehen von der Farbe, in der Hauptsache von der größeren und geringeren Feinheit des Kornes bedingt. Klinger macht die Wahl des Steines nicht vom Zufall abhängig, sondern in jedem einzelnen Falle hat er für die Verwendung der einen oder andern Sorte seine bestimmten Gründe gehabt. So bevorzugt er, um nur einige dieser Gründe hervorzuheben, für die Bildung des männlichen Körpers den grobkörnigen Stein, für die weiblichen Formen einen Marmor von feinerem Gefüge; auch die von dem Einflusse der Luft zu erwartende Patinierung, der künftige Ton, den das Werk haben soll, der wiederum abhängig ist von dem dem Stein beigefügten Eisengehalt, ist für die Wahl des Materials maßgebend und bestimmend. Wir verstehen deshalb, warum Klinger sich das denkbar beste Material aus allen Weltgegenden seinen Zwecken entsprechend mühsam zusammengetragen hat. Er hat Italien, Frankreich und die Pyrenäen bereist, und ist vor den Schwierigkeiten und Mühsalen einer Reise durch die Inseln des griechischen Archipels nicht

Gewandstudie zur Kassandra.
Kreidezeichnung, weiß gehöht. Leipzig, Museum.

zurückgeschreckt; er ist den Spuren der Alten nachgegangen und hat auf der Insel Paros die Gänge gefunden und ausgebeutet, in denen einst Phidias den Stein für die Parthenonskulpturen brechen ließ. Meilenweit ist er auf der Insel Syra ins Land hineingeritten, um auf fernem Bergesgipfel den Block brechen zu lassen, der ihm für den Torso des Beethoven geeignet erschien. Auch scheinbar nebensächlichen Dingen wendet er dieselbe ernste Aufmerksamkeit zu; so hat er den Stein, den er für die großen und schweren Postamente der Salome und Kassandra und für den Sockel des Beethoven gewählt hat, nur in den Pyrenäen gefunden, von woher übrigens auch der Marmor für den schwarzen Adler am Beethoven stammt. Auch Marmor, der zu Skulpturen oder sonstigen Zwecken schon einmal gedient hat, den sein praktischer Blick als besonders brauchbar erkennt, wird von ihm zu abermaliger Verwertung erworben; so ist das Gewand der Salome aus einem antiken römischen Säulenkapitell, der Leib der Amphitrite (in der Nationalgallerie in Berlin) aus einer alten Treppenstufe, die er auf der Insel Syra fand, der Kopf der Kassandra aus einem antiken Skulpturenfragment gearbeitet. Für die Gewandung der Kassandra und des Beethoven hat Alabaster (von den Römern marmor Onychites, daher gegenwärtig oft, aber irrtümlicherweise, Onyx genannt) gedient, ein aus blättrigen Lagen, die bei der Bearbeitung leicht ausspringen, bestehender, feinkörniger, krystallinischer, politurfähiger Gyps, dessen Härte bedeutend geringer als die des Marmors ist. Große Stücke werden in Laas im Vintschgau (Südtirol) gewonnen.

Da im folgenden die Marmorarten der Klingerschen Figuren notwendigerweise Erwähnung finden

werden, so mag hier auf die charakteristischen Merkmale der einzelnen Sorten deshalb hingewiesen werden, weil es dem scharfen Auge des einen oder andern Beschauers doch gelingen wird, sich ihrer verschiedenartigen Wirkung bewußt zu werden.

Der Pentelische Marmor ist ein feiner, krystallinischer Kalk, milchweiß, mit einem schwachen Stich ins Gelbliche, sehr feinkörnig und nicht stark durchscheinend. Er enthält Eisen und Glimmer; der Eisengehalt bedingt die schöne, goldbraune Patina, die sich im Laufe der Zeit bildet. Er ist das Hauptmaterial der griechischen Architektur.

Der Hymettische Marmor, krystallinischer Kalk, graublau mit weißen Streifen, von den Römern besonders zu Säulen verwendet.

Der Parische Marmor („Lychnites"), fast chemisch reiner krystallinischer Kalk, hart und ziemlich grobkörnig, schneeweiß mit bläulichem Stiche und schimmerndem Glanze, sehr bedeutend durchscheinend. Er ist für die Parthenonskulpturen verwendet worden. Die Franzosen haben in der neuesten Zeit vergeblich Versuche gemacht, die alten Brüche weiter auszubeuten, doch sind diese Versuche an den Transportschwierigkeiten gescheitert.

Der Marmor von der Insel Syra (das alte Syros, eine der Cykladen) ist sehr schwer zu bearbeiten, „fettig", hat große Krystalle und besitzt die Eigenschaft, daß er infolge der mehr als bei andern Marmorarten vorhandenen Beimischung von kohlensaurem Kalk unter den Einflüssen der Luft verhältnismäßig schnell patiniert; die Patina kann, wie bei den Armstumpfen von Klingers Amphitrite in der Nationalgallerie in Berlin, unter gewissen Umständen einen ocker- oder rostfarbigen Ton annehmen.

Der Laaser Marmor, krystallinischer Kalk, mittelfeines Korn, milchweiß mit leichtem Stich ins Gelbliche, schwer zu bearbeiten, viel härter als der carrarische Marmor, dafür auch fester und vollkommen wetterbeständig; er eignet sich besonders zu Skulpturzwecken, da er im Laufe der Zeit unter dem Einfluß der Luft eine schöne, gelbe Patina annimmt.

Den allbekannten Carrarischen Marmor hat Klinger nur selten benutzt, da seine Eigenschaften von den genannten Marmorsorten sämtlich übertroffen werden. Es ist ein krystallinisch gewordener Kalk, weiß, feinkörnig, von schimmerndem Glanze; bis in die neueste Zeit wurde er als das vollkommenste Skulpturenmaterial betrachtet.

Nur wenige Worte mögen schließlich über die für die Skulpturen angefertigten Studienzeichnungen Klingers folgen. Mit Ausnahme der Kopf- und Haarstudien zur Salome sind es Gewandmotive, deren sorgfältige, bis ins kleinste des Faltenwurfes mit durchdringendem Verständnis durchgeführte Zeichnung unsere Bewunderung verdient. Wir sehen aus ihnen, daß der Künstler ein Meister der Zeichnung ist. Studien, die eine solche Beherrschung der malerischen Technik aufweisen und eine solche Liebe in der künstlerischen Behandlung des Gegenstandes verraten, besitzen wir kaum von andern Bildhauern. Einige dieser Blätter (die Studien zum Gewand der Salome) besitzt das königl. Kupferstichkabinet in Dresden, die meisten übrigen das Leipziger Museum.

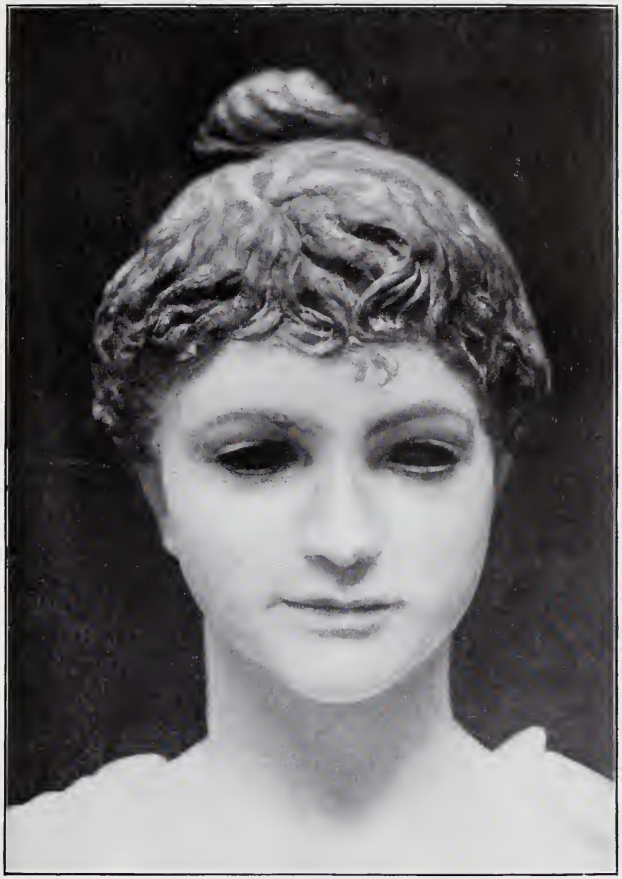
III.

SALOME UND KASSANDRA

Es ist wunderbar, wie alle die Momente, die für uns das künstlerische Genie bezeichnen und seine Macht und Größe bedingen, in der Person Max Klingers zur Wahrheit geworden sind. Verschwenderisch hat das Schicksal, das über die Bestimmung der Menschenkinder entscheidet, seine Gaben an ihn ausgeteilt, und ein glücklicher Stern hat über den Gang seines Lebens und seiner Kunst von den Jahren seiner Kindheit ab gewaltet. Wie das Genie entsteht, ist das Geheimnis der unergründlichen Natur; nur wie es der Mensch zu nützen versteht, wie es in der ihn umgebenden Alltäglichkeit sich bildet, wie glückliche Verhältnisse seiner Entfaltung günstig sind — das vermögen wir unter Umständen mit unsern leiblichen Augen zu beobachten oder vermittels der Forschung zu ergründen. Über den künftigen Beruf unseres Künstlers sind die Eltern schon bei dem Knaben nie im Zweifel gewesen. Wer je die Skizzenbücher gesehen hat, die die Mutter von dem zwölfjährigen Sohne aufbewahrt hat, wer sich in diese ernste und humorvolle Gedankenwelt vertieft, die scharfe Beobachtungsgabe und bei aller Mangelhaftigkeit doch sichere Linienführung betrachtet hat, dem tritt schon hier ein zeichnerisches Talent entgegen, das sich in dem Kinde gebildet hat. Verständnisvoll haben die Eltern die Gaben des Sohnes gepflegt und mit Liebe ihm die Wege bereitet, die ihn seiner Größe entgegengeführt haben. Überblicken wir jetzt Max Klingers

Entwicklung, so halten wir es für natürlich oder erklärlich, daß der Zeichner zum Radierer geworden ist, daß der phantasievolle Interpret der menschlichen Leidenschaften in dem Griffel das Werkzeug seiner Kunst gefunden hat. Aber wir wundern uns doch, wenn wir hören, daß kein Kupferstecher je ihm die Hand gewiesen und ihn in die Geheimnisse der Technik eingeführt hat. Klinger ist aus sich selbst der Meister der Radierkunst geworden. Und wer sein erstes in Stein vollendetes Werk, die Salome, in all ihren technischen Feinheiten gesehen hat, wer würde da bei dem Meister nicht eine exakte Schulung, eine mehrjährige rezeptive Tätigkeit als Schüler voraussetzen, wer würde glauben, daß dieses Können, diese technische Meisterschaft ein Geschenk der Natur ist, das nie fremder Einfluß zur Entfaltung gebracht hat? Wir begreifen nur, wie die Momente, die hier in einer Persönlichkeit sich vereinigen, ein solches Genie erzeugt haben.

Es war oben von dem im Jahre 1886 vollendeten Paris-Urteil und dem plastischen Schmuck die Rede, der an seinem Rahmen angebracht ist. Diese drei Masken, die ursprünglich um eine Reihe von Kinderköpfchen vermehrt werden sollten, bilden aber nicht den allerersten plastischen Versuch Klingers. Als er im Jahre 1883 zu Weihnachten von Berlin nach Hause kam, überraschte er seine Eltern mit einer Büste von Schiller, einem in etwa halber Lebensgröße in Gyps ausgeführten Kopf, im Nacken mit zusammengebundenem Haarschopf, mit ungemein scharfen Zügen, die besonders in der Profilansicht sich geltend machen. Er befindet sich jetzt noch im Besitze der Mutter. Welcher Kontrast zwischen diesem Erstlingswerke, dessen größter Vorzug in der Betonung markanter



Kopf der Salome.

Züge besteht, und den farbigen Masken des Paris-Urteils, so barock sie uns auch erscheinen mögen! Und welch weiterer Fortschritt von hier bis zu der in farbigem Stein ausgeführten Salome, dem nächsten plastischen Werke des Künstlers! Vollendet wurde sie im Herbst 1893. Zwischen den ersten Skizzen,

die für das Werk verwendet worden sind, und seiner Ausführung in Stein liegt eine Reihe von Jahren, die der Künstler auf der Wanderschaft verbracht hat, wo er sich nur gelegentlich seinen plastischen Problemen widmete, hauptsächlich aber als Maler und Radierer seiner Kunst gelebt hat. Von Berlin war er nach Paris übergesiedelt, wo er in den Jahren 1884 bis 1886 in stiller Abgeschiedenheit, kaum sich um die ihn umgebende Welt bekümmernd, ein arbeitsames Dasein geführt hat. Hier entstand das Paris-Urteil, hier wurde der ergreifende Cyklus „Eine Liebe“ vollendet; hier entstand auch die Salome, schon ihrer äußern Erscheinung nach ein Werk, das unverkennbar etwas von dem prickelnden Reiz des Pariser Lebens an sich hat und das kaum je auf deutschem Boden geboren worden wäre. Das „Urbild“ der Salome ist eine Französin, deren Gesichtchen en face wir aus einer leider etwas verwischten Bleistiftzeichnung des Künstlers kennen lernen: eine kleine Kokette, die augenscheinlich der Stärke ihrer Persönlichkeit sich bewußt gewesen ist, deren zierliches Gesichtchen sicher ebenso faszinierend war, wie sie in ihrem Wesen etwas Bestechendes gehabt haben wird. Aus einer zweiten Skizze, die als Haarstudie in farbigem Pastell ausgeführt ist, lernen wir sie auch im Profil kennen; hier wird es uns an dem plattgedrückt erscheinenden Gesicht klar, daß die Trägerin nicht den rassereinen romanischen Typus darstellt, sondern auch slavisches Blut in sich hat. In einer etwas umgearbeiteten Variante findet der Leser diesen Kopf wieder bei der Athena des Paris-Urteils. Der Kopf der Salome ist also Porträt, das in der späteren Marmorausführung, wie der Vergleich der beiden Köpfe lehrt, im ganzen Typus und in einzelnen Zügen — man vergleiche

Gewandstudie zur Salome.
Kreidezeichnung.
Dresden, Königl. Kupferstich-Kabinet.

besonders Kinn, Mund und Nase — ziemlich viel von seiner Ursprünglichkeit bewahrt hat — „ein Kreuzungsprodukt pervers-verführerischer und beutehungriger Instinkte aus der Neige des Jahrhunderts“ nennt sie Treu.

Wer die sozialen Verhältnisse kennt, die der französische Roman der Gegenwart schildert, vermutet mit Recht, daß das Thema, das der Künstler hier angeschlagen hat, auf französischen Boden hinweist. Die ganze Idee ist in ihrem Wesen undeutsch. In der Tat hat Gustave Flauberts Erzählung „Hérodias" (die dritte Novelle in den „Trois Contes") Klinger den Gedanken, den er in die Salome hineingelegt hat, eingegeben. Wie er ihn aber künstlerisch ausgestaltet hat, wie er den antiken Stoff ins Moderne übertragen, richtiger gesagt von Zeit und Raum losgelöst und die Trägerin der Idee zu einer Gestalt gemacht hat, die in jedem Zeitalter wiederkehrt, das ist sein Werk.

Auf dem wundervollen Widmungsblatte, das, an Arnold Böcklin gerichtet, dem Cyklus „Eine Liebe" vorangestellt ist, steigen zackige, schroffe Felsen aus dem Ozean empor und oben umkreisen mächtige Adler die in die Luft starrenden Klippen. In der Mitte sitzt Venus und sucht, indem sie Amor den Bogen richtet, das Ziel, das der verderbenbringende Pfeil nehmen soll. Die ganze Figur hat nichts von der lieblichen Erscheinung, die für uns untrennbar ist von der Gestalt der Liebesgöttin. In ihrer Herbigkeit kennzeichnet sie vielmehr die zerstörende Leidenschaft; man hat die Gestalt deshalb die Venus destructiva genannt. Der Name klingt nicht sehr schön, er bezeichnet aber das Wesen der Sache. Diese den Sterblichen verderbenbringende Leidenschaft, die in so ergreifender Weise durch den radierten Cyklus hindurchklingt und dem Menschenleben ein tragisches Ziel setzt, sie ist es, die auch in der Salome künstlerisch zur Tat geworden ist, nur mit dem Unterschiede, daß das Opfer hier nicht das geliebte Weib

Das Urbild der Salome.
Bleistiftzeichnung. Im Besitz des Künstlers.

ist, das an seiner Liebe und an seiner Schande durch die Schuld des Mannes zu Grunde geht, sondern der Mann, der sich jener zum Genuß ergeben hat. Und dennoch besteht zwischen dem Cyklus „Eine Liebe“ und der Salome in der Weise, wie die Geschichte der Leidenschaft dramatisch beschlossen wird, der denkbar schärfste Unterschied. Dort empfindet der Schuldige Reue und wird von diesem Erdendasein erlöst, Salome aber triumphiert: bei diesem Roman fehlt der versöhnende Schluß. Die Dämonie des Wollens und Vollbringens ist plastisch kaum je so meisterhaft verkörpert worden. Kaum eine Figur der neueren Kunst wirkt so unmittelbar, so nachhaltig auf unsere Nerven, kaum eine prägt sich in ihrer äußern Erscheinung und in ihren Eigenschaften so stark unserm Gedächtnis ein, wie dieser Typus aus der modernen französischen Frauenwelt. „Man träumt von ihr“, „man kann sich ihres Bildes nicht entledigen“, hört man oft von Leuten, die vor Wochen und Monaten das Original gesehen und aus seinem Bannkreis nicht los kommen können. Die unheimliche Ruhe und das Lauernde der ganzen Gestalt, die Energie und das Selbstbewußtsein des Charakters, jeder einzelne Zug und die Haltung im ganzen, die verschlungenen Arme, der erhobene Kopf, der Hochmut und Verachtung bedeutet und das Gefühl der Überlegenheit kennzeichnet, die starken, fast männlichen Hände, der Ausdruck der physischen Kraft, die düstern, verschleierten, von einem Schatten umflorten Augen, die uns, wenn wir Kenner solcher Charaktere sind, einen Einblick in das Wesen dieser Erscheinung verschaffen — alle diese Momente wirken zu dem Grundgedanken zusammen, daß das Weib nicht nur die Siegerin ist, sondern in stolzem, grausamem Selbstbewußtsein seiner

Haarstudien zur Salome.
Buntstiftzeichnung.
Privatbesitz.

Tat sich des Untergangs derer freut, deren Köpfe am Sockel Zeugen ihres Triumphes sind. Der jüngere von beiden, dessen weitgeöffnete Augen trotz der Starre des Todes in uns ein Gefühl des Mitleids erwecken, ist vielleicht von Haus aus eine Natur, die an eine ideale Liebe geglaubt hat; der ältere aber ist ein alter Lüstling, der ein Opfer seiner Sinneslust geworden ist. Ihre Namen — man hat sie Johannes und Herodes genannt — sind vollkommen gleichgiltig, wie ja auch der Name der Salome selbst nur einen Gattungsbegriff bezeichnen soll. Das Bildwerk führt, wie heutigentages noch das bemalte Originalgypsmodell im Albertinum in Dresden, den Namen die „neue" Salome. Ausgehend allerdings von der bekannten biblischen Trägerin des Namens, hat der Künstler einen Typus geschaffen, der weder eines historischen Hintergrundes bedarf, noch an eine bestimmte Zeit gebunden ist. Die Klingersche Salome hat vor Jahrtausenden und Jahrhunderten gelebt, sie lebt jetzt, und auch in Zukunft werden solche Existenzen nie in der menschlichen Gesellschaft aussterben; nur insoweit sie die Frisur der modernen Frau trägt, ist sie ein Geschöpf unserer Zeit.

Wir haben hier das erste Werk vor uns, in dem Klingers Streben nach echtem Material seine vollste Befriedigung gefunden hat. Besonders schön ist das in einfachen und großen Linien gehaltene bläulichweiße Gewand, dessen natürliche Aderung in der Horizontalaxe liegt, als sei sie eigens für den Zweck gemacht worden. Dieses ganze Stück ist aus einem Säulenkapitell von hymettischem Marmor herausgearbeitet worden, das aus der Campagna vor Porta Furba in Rom stammt. (Mehrere schöne Studien, Zeichnungen zu dem Gewande, besitzt das königliche

Kassandra.
Kopf und Schulter.

Kupferstichkabinet in Dresden.) Kopf, Brustsẗck und Hände bestehen aus pentelischem Marmor; Hände, Hals und Gesicht sind leicht getönt, das Haar weist eine intensive, dunkelbraune Farbe auf. Die Augen sind aus dunkelfarbigem Bernstein eingesetzt; auf ihrer Bildung, den tiefliegenden Augenhöhlen und dem um diese sich lagernden dunklen Schatten, beruht größtenteils die faszinierende Wirkung der ganzen Erscheinung. Der Kopf des Alten ist ein Stück afrikanischer, der des Jungen bemalter, carrarischer Stein. Für den Künstler ist die Farbigkeit der beiden Köpfe offenbar ein die dekorative Wirkung der ganzen Skulptur hebendes Bedürfnis gewesen, bei dem diese nach unten hin in einigen kräftigen Tönen einen Abschluß erhalten sollte. Die ganze Figur läßt sich von einem gleichschenkligen Dreieck umschließen, dessen Ecken diese Hervorhebung gebieterisch zu verlangen scheinen. Der Cameo, der das Gewand auf der linken Schulter festhält, ist nicht frei von Sinnlichkeit.

Bei der Beurteilung der Halbfigur der Kassandra fühlen wir einen ganz andern Boden unter uns. Obwohl das psychologische Problem, dessen Lösung den Künstler bei der Salome interessiert hat, die bei weitem größere Aufgabe war, wird die Kassandra auf viele Beschauer einen mehr befriedigenden Eindruck machen, da die Stimmung, in der sie ihr gegenüber stehen, die des sympathischen Mitgefühls ist. Alles, was Salome in sich verkörpert, Sinnlichkeit, Brutalität, dämonisches Wollen und Vollbringen, finden nur Verständnis bei dem Kenner der Welt und der menschlichen Leidenschaft. Die Figur der Kassandra ist dem allgemeinen Verständnis näher gerückt, nicht weil uns der mythologische Hintergrund bekannt ist, sondern weil wir der großen seelischen Bewegung, die in ihr vorgeht,

unser teilnehmendes Herz schenken müssen. Das Werk ist im Februar 1895 vollendet worden, nachdem auch von ihm der Künstler ein bemaltes Gypsmodell angefertigt hatte. Bei dem Vergleich mit der Salome könnte es scheinen, als ob Klinger in der Art, wie er beide Skulpturen unter den Hüften gerade abgeschnitten hat, eine bestimmte Kunstform vor Augen gehabt habe. Indessen ergibt schon die Situation der beiden Figuren einen Unterschied: Salome sitzt, Kassandra steht. Wir besitzen zur letzteren mehrere frühe Entwürfe, flüchtige Federzeichnungen, aus denen wir sehen, daß Klinger ursprünglich an eine ganze Figur gedacht hat; es ist lehrreich, zu verfolgen, wie der Künstler das Motiv, das er endgiltig gewählt hat, neben andern gleichzeitig entwickelt hat. Der eine Entwurf zeigt uns die Figur hastig vorwärts schreitend; die erhobene Rechte faßt einen Zipfel des Gewandes, der in einer faltigen Masse vom Arme herabfällt, während der linke Arm in einer energischen Bewegung nach rückwärts geschleudert ist. Die psychische Aufregung ist hier in physische Bewegung übersetzt worden. Die Rückseite desselben Blattes zeigt in einem noch flüchtigeren Bleistiftumriß, daß Klinger auch an eine sitzende Stellung gedacht hat. In der zweiten Skizze sehen wir wieder die ganze Figur vor uns; sie schreitet aber nicht mehr hastig, sondern tut nur einen Schritt vorwärts, während sie die Arme, den linken im Ellenbogen biegend, krampfhaft erhoben hat. Der äußere Reflex der innern Bewegung zeigt hier schon eine größere Beherrschung der Leidenschaft an. Daneben sehen wir aber bereits, unterhalb der Hüften abgeschnitten, eine Halbfigur, ähnlich der, die später entstanden ist. Offenbar haben technische Schwierigkeiten in der Bearbeitung eines

Entwurf zur Kassandra.
Bleistiftzeichnung.
Privatbesitz.

so großen Stückes Alabaster, wie es für die große Gewandmasse von der Schulter bis zu den Füßen nötig war, für die Form der Halbfigur den Ausschlag gegeben. Diese Skizzen, ebenso wie das Gypsmodell, gehören den römischen Jahren des Künstlers an; gegen Mitte des Jahres 1893 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo neben den letzten Arbeiten an der Brahmsphantasie die Ausführung der Kassandra in Stein vollendet wurde.

Die Kassandra ist keine Erscheinung, die in dem modernen Leben wurzelt. Sie ist die mythische Seherin, die das antike Epos verherrlicht, dem griechischen Drama eine dankbare Figur war, deren prophetische Gabe Schiller besungen hat. Der stolzen Gestalt hat sich jenen Entwürfen gegenüber eine äußere Ruhe bemächtigt, die schwer erkämpft sein mag, weil sie eine Seelenstärke voraussetzt, die

erfolgreich alle natürlichen Gefühle und psychischen Erregungen besiegt hat. Das ist das Problem, dessen Lösung Klinger erstrebt hat. Der Oberkörper der Figur ist leicht vornüber, das Haupt zur Seite geneigt, mit der Linken umfaßt sie, nervös zuckend, krampfhaft die geballte Rechte: es ist das Bild höchster innerer Erregung, und nichts vermag den Kern der Situation so prägnant zu bezeichnen, wie Schillers Worte:

Wissend, schauend, unverwandt,
Muß ich mein Geschick vollenden,
Fallend in dem fremden Land.

Kaum je ist Kummer und Gram so wunderbar ergreifend in plastischer Form dargestellt worden. Wie bei der Salome, hat auch hier die Bildung des Auges einen wesentlichen Anteil an der innern Stimmung, in deren Tiefe uns der Einblick eröffnet wird: es ist der Blick der stillen Verzweiflung, der vor sich hinstarrt, und zugleich der Ergebung in das unvermeidliche Schicksal, es ist der Blick des Schmerzes, bei dem keine Träne mehr der gequälten Seele Erleichterung bringt. Darum bringt uns dieses reine, menschliche Duldertum diese hehre Erscheinung aus königlichem Geschlecht auch menschlich so nahe, da der Appell an das Mitgefühl nie versagen wird. Vergessen wir aber über dieser persönlichen Stimmung nicht die übrige wunderbare Form, die das Gefäß der verhaltenen Leidenschaft ist: die lebensvoll schwellende Brust, die prachtvollen, fleischigen Arme, deren Modellierung von höchster Feinheit ist, die kraftvollen, fast männlichen Hände, hier ein Zeichen der heroischen Frau. Für die Gewandung, von der wir einige meisterhafte Studien, Kreidezeichnungen, weiß gehöht, besitzen, ließ sich leider nicht dasselbe glückliche Material wie für den Mantel der Salome benutzen; das Stück Alabaster

von Montajuto in Italien war sehr schwer zu bearbeiten, da der Stein sehr blätterig und weich ist; er entbehrt überdies der Feinheit der Oberfläche, so daß der Künstler diese mit einer leichten, rötlichen, mit etwas Wachs verschmolzenen Aquarellfarbe überziehen mußte. Über der linken Brust wird das Gewand von einem aus Bronze bestehenden Band zusammengehalten, das zugleich die Fuge der beiden hier zusammengesetzten Marmorstücke verdeckt. Die Augen sind wiederum aus Bernstein eingesetzt. Die Frisur, die modern und wie bei der Salome dunkelbraun getönt ist, wird über der Stirn durch ein grün und weiß gemustertes Haarband zusammengehalten. Der Kopf besteht aus carrarischem Stein (einem antiken Fragment), Brust und Arme aus „Grecchetto", einem nicht näher zu bestimmenden griechischen Marmor.

Es mag schließlich noch auf die den beiden Figuren als Untersatz dienenden Plinthen und Postamente hingewiesen werden. Gehen wir durch unsere Gallerien und Ausstellungen hindurch, so drängt sich jedem ohne weiteres die Beobachtung auf, daß Postamente als etwas Gleichgiltiges betrachtet werden, für die benutzt wird, was der Zufall gerade an die Hand gibt. Die Plinthe besteht in der neuern Kunst in der Regel aus einer viereckigen, auch runden Platte, die in ihrer ganzen Form möglichst langweilig ist. Für die antike Kunst ist sie mit Gegenstand der künstlerischen Behandlung gewesen, und bei ihr kann es als Prinzip gelten, daß sie unregelmäßig ist, jedenfalls sich dem Planschema der Figur anschließt. Klinger hat sich vollkommen dem antiken Brauche angeschlossen in selbständiger Erkenntnis und ohne von dem Prinzip der Alten Kenntnis gehabt zu haben. Daß er in beiden Fällen echtes, farbiges Material — für die

Entwurf zur Kassandra.
Bleistiftzeichnung.
Privatbesitz.

Salome schwarzen belgischen, für die Kassandra roten nassauischen Marmor, beide poliert — verwendet hat, entspricht nur der Bedeutung, die er der Farbe bei der Skulptur zumißt. In konsequenter Weise überträgt er sie aber auch auf die Postamente, die beiden großen Würfeluntersätze aus pyrenäischem Marmor. Mit Rücksicht auf die rote Plinthe und das rote Ge-

wand der Kassandra ist grau- und grüngeaderter Stein, wegen des graublauen Gewandes der Salome ein ähnlicher Block gewählt worden, der mit breiten, dunkelkarmoisinroten Bändern durchzogen ist. Jeder Beschauer kann sich davon überzeugen, daß, wie bei dem Gemälde ein in Form und Farbe geschickt gewählter Rahmen, hier das Postament zum integrierenden Bestandteil des Kunstwerkes werden kann.

IV.

BEETHOVEN

Ein neuer Biograph Klingers hat in dem Schaffen des Meisters drei Perioden unterschieden: eine kurze des Hellenentums, der die Illustrationen zu Amor und Psyche, die Rettungen Ovidischer Opfer und das Paris-Urteil angehören, eine lange christliche, in der die Pietà, die Kreuzigung und der Einzug Christi in den Olymp entstanden sein sollen, und in eine neue des „dritten Reiches", an deren Eingang majestätisch und gedankenversunken Zeus-Beethoven sitze. Diese Gliederung des inhaltsreichen Künstlerdaseins hat auf den ersten Blick sehr viel Bestechendes, und sie könnte manchen den Anlaß geben, den Gedanken weiterhin auszubauen und zu vertiefen. Allein, die Konstruktion trifft nicht zu, da die zeitlichen Voraussetzungen, die wir bei der Entstehung der Klingerschen Werke genau kennen, uns eines andern belehren. Wir wissen, daß das Modell zum Beethoven, in dem im kleinen die ganze Gedankenwelt schon entwickelt ist, die wir in der Originalausführung vor uns haben, etwa gleichzeitig mit dem Paris-Urteil entstanden ist, und daß das „Thema Christi" Klinger schon zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn innerlich tief beschäftigt hat. Man kann vielmehr behaupten, daß eben jene Themata, von denen jedes den Einblick in eine neue Welt eröffnet, gleichzeitig das Hirn des damals kaum dreißigjährigen Künstlers erfüllt haben. Nur Zufall ist es, wenn zwischen dem ersten Entwurf zum Beethoven, dem viel verketzerten und nur von den wenigsten

verstandenen Modell, und der späteren Ausführung in echtem Material ein Zeitraum von etwa sechzehn Jahren liegt, ein Zufall, richtiger gesagt: der materielle Zwang, der bei vielen andern Künstlern manchen großen Wurf nicht ans Ziel hat gelangen lassen. Es braucht ja nur mit einem Worte angedeutet zu werden: die Ausführung eines solchen großen Werkes, für das an kostbaren Zutaten nicht gespart ist, hat, ohne daß dem Künstler der Erfolg garantiert worden wäre, noch nie, wenigstens in Deutschland nicht, seinesgleichen gehabt.

Die Entstehung des Modells fällt in das Jahr 1886, in die Berliner Zeit, auf die die Wanderjahre im Auslande folgten. Jahrelang hat es alsdann in der Werkstatt Klingers gestanden, allen Besuchern eine wohlbekannte Erscheinung, für den Meister der Gegenstand sehnsüchtiger Hoffnung. In dieser Zwischenzeit ist dem Werke allerdings eines zu gute gekommen, was schwerwiegend genug ist: die Meisterschaft, die der Künstler namentlich in technischen Fertigkeiten erworben und die Erfahrung, die seine Kunst ihm gelehrt hat. Ohne beide wäre Beethoven nicht das geworden, was er ist. Die Ausführung in Stein und Bronze hat begonnen, als der Christus im Olymp fertig war und auf die Wanderschaft ging, also etwa im Frühjahr 1897 (die schönen Gewandstudien, die sich jetzt in der Kunstblättersammlung des Museums zu Leipzig befinden, tragen das Datum vom Januar und Februar 1897). Doch ist nebenbei noch eine ganze Reihe von Werken in Angriff genommen und beendet worden, fast lauter Skulpturen, die vielen den Gedanken nahelegten, daß Klinger der Radierkunst und Malerei entsagen wolle. Den Sommer 1900 verbrachte er in Paris: denn „diese Stadt macht

Beethoven.
Vorderansicht.
(Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

Arbeitslust, und schon in den paar Tagen habe ich mehr vorwärts gebracht, als zu Hause in Wochen.“ In jenen Sommermonaten wurde die Arbeit an dem Thronsessel so weit gefördert, daß das Modell für den Wachsausguß in Angriff genommen werden konnte. Den Winter von 1901 zu 1902 verbrachte Klinger wiederum an der Seine, in nervöser Spannung und mit Sorgen dem Gelingen des Werkes, dem schwierigen und gefährlichen Guß des Thrones entgegensehend. Eine Minute sollte da über das Werk und den Fleiß von Jahren entscheiden. Dramatisch bewegt hat Frau Elsa Asenijeff in ihrer technischen Studie über den Beethoven den mühseligen Guß mit seinen Vorbereitungen, seinen Hoffnungen und Gefahren, mit Angabe aller technischen Einzelheiten beschrieben. Das Werk aber gelang zur Freude seines Meisters, und Ende März 1902 war der Beethoven zusammengesetzt in seiner Werkstatt zu sehen. Es war ein Ereignis für die Geschichte der deutschen Kunst. Aber auch der einzelne Mensch durfte sich in jenen Tagen eines erhebenden Gefühls erfreuen, und wem es vergönnt gewesen, in aller Stille damals in die Werkstatt eintreten und auf hohem Thron den Olympier bewundern zu können, wer gar das Glück gehabt hat, die alte achtzigjährige Mutter des Meisters in stiller, unsagbarer Zufriedenheit und versunken in die Pracht des Werkes mit tränendem Auge zu sehen, der wird immerdar einen solchen Augenblick innerer Erhebung für einen Gewinn seines Lebens halten.

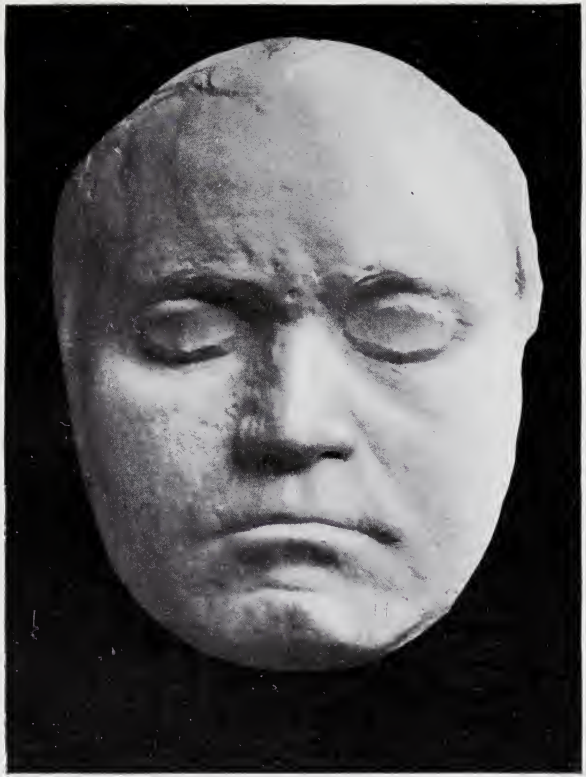
Die Aufnahme, die der Beethoven fand, entsprach den Erwartungen, soweit man solche gehabt hatte. Zu Tausenden strömten Freunde der Kunst und solche, die es sein wollten, in Leipzig in die Werkstatt des Künstlers, in Wien und Düsseldorf in die Kunstausstellung;

man hörte meist nur Worte der Bewunderung und des Enthusiasmus, vereinzelt auch Äußerungen absprechender Kritik, an die Klinger gewöhnt ist, wie sie Böcklin mit Gleichmut ertragen hat. Denn bleibt die Kritik sachlich und hält sie sich in den Grenzen, die ihr gewiesen sind, so ist sie ein unschätzbares Mittel für die Gesundung unseres Kunstlebens, und Klinger hat sie am meisten anerkannt, wenn er schon als junger Mann zu äußern pflegte: „Tadelt mich, damit ich es in Zukunft besser machen kann.“ Wird die Zukunft uns aber je wieder ein Werk von der Größe der künstlerischen Konzeption, der technischen Meisterschaft, der Gedankentiefe des Beethoven bringen? Wird im Leben des Künstlers je wieder zwischen Anfang und Ende eines Werkes ein halbes Menschenalter liegen, eine Zeit des Lernens und Prüfens? In jedem Falle ist der Beethoven in wenigen Wochen nicht nur eines der bekanntesten, sondern man kann wohl sagen das populärste moderne Bildwerk geworden. In Tausenden von Nachbildungen hat ihn die Welt kennen gelernt, und nichts ist für seine Popularität bezeichnender als die Tatsache, daß die Karikatur sich seiner ausgiebig bemächtigt hat. Der Appell an die Masse, die an mehr oder minder geschmacklosen Bildchen und dementsprechenden Verschen Vergnügen finden soll, setzt immer voraus, daß diese den Gegenstand kennt, auf den die Satire ihren Pfeil richtet, sonst ginge die Wirkung verloren. Glücklicherweise hat aber auch die ernste Forschung sich die dankbare Aufgabe nicht entgehen lassen, zu dem Werke Stellung zu nehmen, und schon jetzt, wenige Monate, nachdem es die Werkstatt seines Meisters verlassen hat, können wir von einer Litteratur sprechen, die sich um Klingers Beethoven gruppiert hat. Indessen auch bei der ob-

jektiven und nicht voreingenommenen Kritik haben mancherlei Irrtümer ergeben, daß der Künstler nicht recht verstanden war — kein Wunder, da die Gelegenheit, sich bei der Erläuterung der künstlerischen Ideen in Kombinationen zu ergehen, sehr groß war, und Klinger fast nie sich herbeiläßt, den Weg anzudeuten, den seine kühne Phantasie eingeschlagen hat.

Bevor wir dem Werke nach dieser Seite hin unsere Aufmerksamkeit zuwenden, mögen zunächst einige die Person Beethovens betreffende Punkte, deren Beleuchtung möglicherweise für die Beurteilung des Kunstwerkes von Vorteil sein wird, nachstehend zur Sprache kommen.

Wer kennt Beethovens Bildnis nicht, wer wüßte nicht sich Rechenschaft zu geben von den anscheinend finsteren Zügen, die das Gesicht des unsterblichen Meisters der Töne zu einer allgemein bekannten Erscheinung gemacht haben? Wie viele aber, die ihn lieben und kennen, haben darüber nachgedacht, welche Schwierigkeiten die bildende Kunst hat, seine Person in eine künstlerisch-monumentale Fassung zu bringen? Es ist begreiflich, daß Heroen in verklärter Gestalt im Gedächtnis der Menschheit fortleben und ihnen nichts mehr anhaftet, was an die Unvollkommenheit dieses Erdendaseins erinnern könnte. Beethoven macht keine Ausnahme. Zumbusch hat ihn in seinem Denkmal in Wien in einen großen Mantel gehüllt und sitzend dargestellt: die geistige Größe des Meisters entspricht seiner äußern Erscheinung. Was würden aber seine Zeitgenossen zu dieser Auffassung sagen? Wir besitzen eine ganze Reihe von Bildnissen von zeit-



a

b

Die Gesichtsmaske Beethovens.

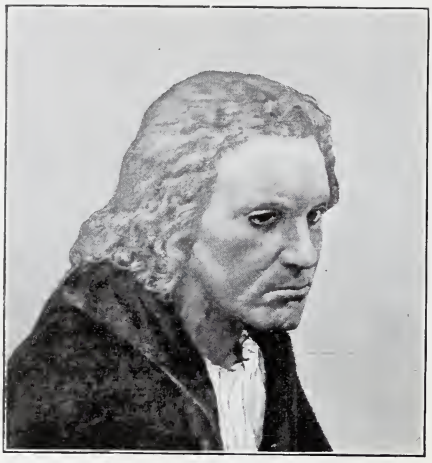
a. nach dem Leben, b. nach dem Tode, mit ausgemeißelten Gehörgängen.

genössischen Künstlern, Bruststücke und solche in ganzer Figur. Die letzteren gibt eine in flüchtigen Strichen ausgeführte, aber der charakteristischen Merkmale nicht entbehrende Zeichnung von Johann Daniel Boehm und eine zweite Zeichnung von Lyser wieder. Wer sie kennt, für den ergibt es sich ohne weiteres, wie schwer die Herstellung einer plastischen Figur ist, die nicht der Lächerlichkeit verfallen soll. Aus dem Munde von Zeitgenossen haben wir über die äußere Erscheinung Beethovens manchen schätzenswerten Bericht, der uns nicht im Zweifel läßt, daß die Schale, die den goldenen Kern geborgen hat, etwas rauh gewesen ist. Statt vieler mag hier die Schilderung kurz folgen, die wir dem bekannten Musikfreunde und Schriftsteller Friedrich Rochlitz in Leipzig, der jahrelang mit Goethe in Briefwechsel gestanden hat, verdanken. Er schildert Beethoven in einem Briefe an seinen Freund Härtel in Leipzig (1822) folgendermaßen:

„Wäre ich nicht vorbereitet gewesen, sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Äußere, nicht das dicke, schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing und dergleichen, sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa fünfzig Jahren, mehr noch kleiner, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ungefähr wie Fichtes, nur fleischiger und besonders von vollerem, runderem Gesicht; rote, gesunde Farbe; unruhige leuchtende, ja bei fixiertem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein zuweilen augenblicklicher Wechsel

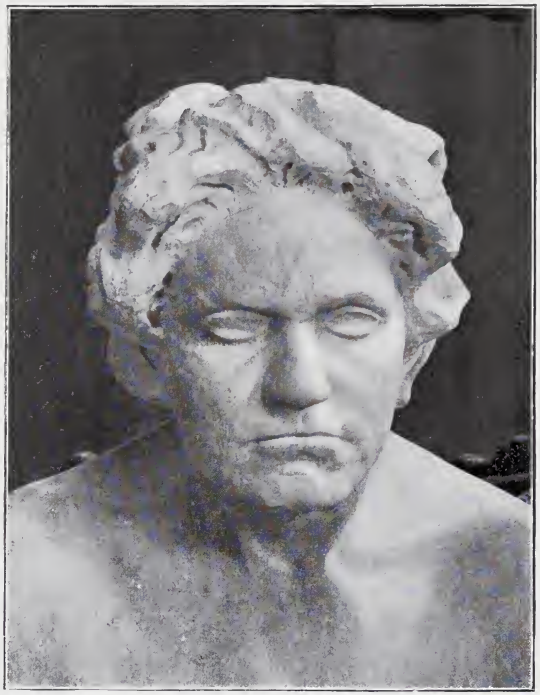
von herzlichster Gutmütigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort: sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen; und zu alledem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: Das ist der Mann, der Millionen nur Freude bringt — reine, geistige Freude."

Das Gesicht ist aus den zahllosen Bildnissen, guten und schlechten, bekannt. Die breite Stirn war in den mittleren Partien merklich vorgewölbt und sie erschien nicht glatt, sondern höckerig. Die kleinen, „myopischen" braunen Augen lagen etwas tief, die Nase saß breit in dem brünetten, wohlgenährten, stark geröteten Gesicht, das über und über von Pockennarben entstellt war. Der Mund war breit, wie der ganze Kopf überhaupt, das Kinn asymmetrisch, durch tiefe Gruben in seiner rechten Hälfte verkümmert. Wir sind glücklicherweise noch jetzt in der Lage, eine Reihe dieser charakteristischen Merkmale zu kontrollieren an der wundervollen Gesichtsmaske, die von dem Meister für den Klavierbauer Andreas Streicher im Jahre 1812 über dem Leben angefertigt worden ist. Sie und die danach von Franz Klein ausgeführte Büste sind die wichtigsten Zeugnisse für Beethovens Bildnis. Diese Maske nach dem Leben ist in Abgüssen weit verbreitet und dient auch den zahlreichen modernen Bildnissen als die gegebene Grundlage. So haben sie z. B. Franz Stuck mehrfach, u. a. auch in seinem geisterhaften Beethovenkopfe mit dem goldenen Kranze im Haar, Karl L. Dake in einer ausgezeichneten Radierung, Karl Seffner in zwei Beethovenbüsten und besonders Klinger



Kopf des Johannes
von der Dresdner Pietà.

selbst mehrfach benutzt. Die Züge Beethovens trägt der Johannes der Dresdner Pietà, der in stummem Schmerze neben der Madonna an der Leiche Christi sitzt, und derselbe Johannes, der in der Kreuzigung, überwältigt von dem Kummer, nur noch in starrer Verzweiflung vor sich hinzublicken vermag. Endlich hat Klinger auch für das Ex-libris der von dem verstorbenen Dr. Max Abraham begründeten Musikbibliothek Peters in Leipzig Beethoven gewählt: er lehnt sich, in der Rechten den Hut haltend, mit dem Oberkörper über eine mit Blumen bewachsene Gartenmauer; seine Züge sind finster, fast mürrisch. Nicht zu verwechseln ist mit dieser Gesichtsmaske, auf der natürlich auch der Kopf des Klingerschen Beethoven aufgebaut ist, die Totenmaske, die für die Rekonstruktion der Gesichtszüge des Meisters aller Zuverlässigkeit entbehrt. Sie wurde zwei Tage nach seinem Tode abgenommen, nachdem der Anatom die Obduktion des Körpers vorgenommen und die Gehörorgane auf beiden Seiten hatte heraussägen lassen, wobei auch die Gelenksgruben für den Unterkiefer entfernt wurden, so daß das Gesicht dieser für sein ganzes Gefüge so wichtigen Knochen beraubt wurde. Ein Vergleich der beiden



Kopf des Klingerschen Beethoven.
(Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

Masken auf Seite 69 ergibt den in die Augen springenden Unterschied: hier das volle, schwellende Leben, die auch in den äußern Zügen sich aussprechende Tatkraft des Mannes, dort die starre Ruhe des Todes, die durch Krankheit und die Verunstaltung durch den Eingriff des Anatomen entstellte Gesichtsform. Daß die Totenmaske für Beethovens Bildnis nicht brauchbar ist, dürfte der Augenschein lehren; sie ist in der Tat auch nie zur Rekonstruktion der Gesichtszüge von einem Künstler verwendet worden.

Dem Künstler, der für Beethoven ein plastisches Denkmal, gleichgiltig, ob für einen freien Platz oder für einen Innenraum, zu schaffen hat, ist die nicht ganz leichte Aufgabe gestellt, sich mit einer Gestalt abzufinden, die nichts weniger als für einen monumentalen Zweck geschaffen war. Ernst Hähnel, dem das Beethovendenkmal für Bonn verdankt wird, hat keine befriedigende Lösung des Problems gefunden. Er hat den Dargestellten in einen weiten Mantel gehüllt und ihm ein Buch und den Stift in die Hände gegeben; es ist eine ruhige, würdevolle, imposante Erscheinung, alles andere, aber nicht Beethoven. Würde man der Figur den Kopf abnehmen, so könnte man ebensogut ein Standbild Goethes daraus machen. Bei diesem notgedrungen sich ergebenden Konflikt zwischen der Natur und der künstlerischen Idee gilt es, einen Ausweg zu finden. Bereits Zumbusch hat in seinem Wiener Denkmal angedeutet, wie er zu beschreiten ist: Beethoven kann nur sitzend dargestellt werden.

„In diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Teile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben. Es ist nicht mehr der Körper, welcher noch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, der auf dem Berge Öta von den Schlacken der Menschheit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Ähnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.“ Es klingt beinahe wie ein Anachronismus, wenn die

schönen Worte, die einst Winckelmann dem antiken Torso des Herakles im Belvedere des Vatikans gewidmet hat, von Klingers Beethoven gebraucht werden. Besser aber als durch sie läßt sich die Situation und der künstlerische Gedanke nicht bezeichnen. In dem Werke liegt ja ohnehin etwas von antiker Größe, und nur antike Vorbilder lassen sich zum Vergleiche mit diesem Erzeugnisse der modernen Kunst heranziehen. Es ist an den panhellenischen Zeus des Phidias erinnert worden, und schon vor Jahren, als nur das Modell existierte, schrieb Richard Dehmel:

> Doch neben mir saß Zeus,
> der neue Zeus, von Antlitz und Gestalt
> Beethoven gleich, und in den Abgrund
> der Welt und Menschheit starrt sein Schöpferblick
> herab vom Thron der Sünde und Erlösung,
> daß sich der Adler ihm zu Füßen sträubt,
> erwartungsvoll.

Beethoven ist dieser irdischen Welt entrückt und thront in den Sphären der Unsterblichkeit, auch in seiner Gestalt erhaben über die Äußerlichkeiten seines Erdendaseins, „gereinigt von den Schlacken der Menschheit". In dieser Situation hat Klinger die Berechtigung für seine Auffassung gesucht und gefunden, wobei zugegeben werden kann, daß das auf diese Weise entstandene Idealbild von der allgemeinen Vorstellung weit abweicht. Dieser letzteren hat aber auch der Künstler mit seinem Werke nicht entsprechen wollen. Sein Beethoven ist eine Umdichtung im Sinne der modernen Zeit.

„Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß" — diese Worte, mit denen Faust im zweiten Teile der Dichtung nach den Helenaszenen die Felsen des Hochgebirges betritt, waren ursprünglich an dem

marmornen, bläulich-violetten Sockel des Thrones einem Motto gleich eingegraben; der Künstler hat sie beseitigen lassen, vielleicht nur, um den Beschauer angesichts des Werkes nicht zu Reflexionen zu veranlassen, die den ästhetischen Genuß sehr leicht beeinträchtigen oder auf unwesentliche Dinge hinlenken können. Jene Worte führen uns etwas den Weg, auf dem wir dem Gedankenfluge des Künstlers folgen und die Stimmung zu erkennen vermögen, aus der wir Beethoven verstehen lernen: es lebt in ihm etwas von Fausts eigener Sinnenwelt. Erinnern wir uns der Helenaszenen und der Bedeutung von Fausts Vermählung mit der antiken Königin und Heroine: es ist die Verschmelzung des deutschen mit dem griechischen Geiste, eine Verbindung des germanischen mit dem antiken Element, als das Ziel echten, geläuterten Menschentums. Faust durchirrt die thessalischen Gefilde in der klassischen Walpurgisnacht, und nachdem er alle die auf griechischem Boden sich abspielenden Ereignisse mit ihrem romantischen Zauber und ihrer märchenhaften Pracht durchlebt hat, wird er aus dem Gefilde des Südens von einer Wolke fortgetragen, die an ein Felsengebirge sich anlehnt und Faust niederläßt. Langsam löst sich die Wolke auf dem Gipfel des Gebirges auf, und Faust glaubt in dem nebligen Gebilde ein göttergleiches Frauenbild zu erkennen — es ist nicht Helena selbst, sondern die göttliche Kunst, die ihn angeweht hat.

Es ist längst von den Erklärern des Klingerschen Werkes erkannt worden, daß sich für den Künstler in der Person Beethovens Hellenentum und christliche Weltanschauung versinnlichen, sich beide miteinander aussöhnen, zu einer höheren Einheit verbinden sollen. In Dante und mehr noch in Goethe verkörpert sich diese

Idee für unsere Erkenntnis vielleicht am meisten wahrnehmbar und am vollkommensten, für Klinger, dem Verehrer der Beethovenschen Musik, in der Person dieses von ihm schon von Jugend auf leidenschaftlich geliebten Meisters. Als Repräsentanten aber der verschiedenen, im Laufe vieler Jahrhunderte gewordenen Weltanschauungen und als den Inbegriff ihrer harmonischen Verschmelzung löst er ihn von dieser Erde los, indem er ihn in Sphären versetzt, die den Augen des Sterblichen nicht mehr wahrnehmbar sind und nur noch von dem königlichen Vogel erreicht werden, der sich in kühnem Flug auf den höchsten Felsen zu schwingen vermag. Wie Faust ist er auf der Wolke hierher geführt worden, und wie Faust erscheint ihm hier das Gebilde seiner Sehnsucht:

> Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
> Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin,
> Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

Klinger ist Dichter, und des Dichters schönstes Recht ist es, die Phantasie walten zu lassen. Alle Dichter lieben es, ihre Helden von den Schranken der Endlichkeit zu befreien und ihnen ein über Raum und Zeit erhabenes Dasein zu schenken. So lebt auch der Meister der Töne fort, für die Menschheit immerdar in seinen Werken, für das Auge des Künstlers und in seiner Phantasie in einem solchen Heldenideal, dem die Göttlichkeit anhaftet. Götter pflegen zu thronen, der Thron ist das Symbol der Majestät: Beethoven ist durch seine Werke ihrer teilhaftig geworden. So sehen wir ihn sitzen in stiller Selbstvergessenheit, weltentrückt, in dumpfes Brüten versunken, ein Bild des schöpferischen Genius.

An der Berechtigung der hier entwickelten Grundgedanken dürfte kaum ein Zweifel sein, sie decken

sich auch in allen wesentlichen Punkten mit der Erläuterung, die andere bisher von dem Werke gegeben haben. In der Erkenntnis von Einzelheiten mögen die Ansichten auseinandergehen, da der Beschauer jetzt und wohl auch in Zukunft seiner eigenen Phantasie vertrauen muß. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Klinger auch denen, die ihm nahe stehen, nur selten einen Einblick in seine Gedankenwelt eröffnet und es meist ablehnt, einen Kommentar seiner Arbeiten zu geben. Man hat ihm aus dieser Zurückhaltung einen Vorwurf gemacht, vielleicht mit Recht. Denn die Gefahr liegt sehr nahe, daß seine Ideen eine falsche Beurteilung erfahren, daß in seine Werke Geheimnisse hineingelegt werden, die man in ihnen nicht suchen soll, daß da geistreiche Beziehungen konstruiert werden, wo Harmlosigkeit oder künstlerische Laune gewaltet haben. Und doch reizt es wieder bei einem so mächtigen Werke wie dem Beethoven, nicht nur die das Motiv bedingenden Grundgedanken herauszuschälen, sondern auch in den äußeren Zutaten, in dem, was man als Beiwerk, als einen die Wirkung erhöhenden äußeren Schmuck empfindet, innere Beziehungen festzustellen. Liegt es doch in unserem deutschen Wesen, in der grüblerischen Art, wie wir die Dinge zu erfassen suchen, tief begründet, wenn wir in dem Reichtum der Form auch eine Tiefe der hier ausgesprochenen Gedanken suchen.

Wenden wir uns nun, ausgehend von dem, was uns das Kunstwerk zu sagen vermag, der Betrachtung von Einzelheiten zu, so können wir uns nach den vorausgeschickten Bemerkungen über die Figur Beethovens selbst kurz fassen. Er sitzt auf dem Throne, den Oberkörper vornüber geneigt, das rechte Bein über das linke schlagend und läßt beide Arme auf dem

Oberschenkel ruhen; die rechte Faust ist wie im Krampfe zusammengeballt. Der Unterkörper ist mit einem faltigen Mantel bedeckt, zu dem sich eine Reihe prächtiger Kreidezeichnungen in der städtischen Kunstblättersammlung befindet. Den Zügen des Gesichts hat sich nicht olympische Heiterkeit, nicht die selige Freude mitgeteilt, die in überirdischen Sphären weilt. Einzelne Abweichungen von der Gesichtsmaske nach dem Leben werden sich dem prüfenden Auge des Beschauers wohl ergeben; so erscheinen die Wangen des Klingerschen Kopfes nicht so voll wie in der Maske, während andererseits bei Klinger die Nase etwas wulstiger als bei jener gebildet ist; auch in der Bildung des Mundes zeigt sich eine kleine Abweichung, und die von den Nasenflügeln abwärts laufenden Falten kommen in der Maske stärker zum Ausdruck. Für das Werk des Künstlers und seine Beurteilung sind diese Unterschiede belanglos. In der inneren Stimmung treffen sich Maske und Künstlerarbeit: es liegt etwas von Weltschmerz, Verdrossenheit, oder wie andere gemeint haben, „verklärter“ Ingrimm in den Zügen. „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst,“ so schreibt der Meister selbst einmal in jenen Jahren, in denen die Maske entstanden ist — man möchte fast eine derartige seelische Stimmung aus ihr herauslesen. Doch auch der tiefe Ernst des Denkers prägt sich in dem ganzen Antlitz aus: hier wohnt noch die ganze Leidenschaft des schaffensfreudigen Mannes, der die höchste Seligkeit nur darin findet, die gärenden Gedanken in die Welt der Töne umzusetzen. „Die Tat ist alles, nichts der Ruhm,“ läßt Goethe Faust sagen. Die ganze schöpferische Tätigkeit, die den Meister bewegt,

findet aber auch äußerlichen Ausdruck in der Haltung der rechten Hand: sie soll uns die verhaltene Leidenschaft anzeigen, die nach einem Ausdruck der ganzen Gedankenwelt ringt. Der Körper ist mehrfach von der Kritik getadelt worden; die einen hätten am liebsten den abgezehrten Torso des kranken Mannes gesehen — für die monumentale Plastik ein trostloser Gedanke — die andern die Figur eines Athleten gewünscht. Klinger hatte seine Aufgabe nur in der Bildung eines der Situation entsprechenden gut gebauten Körpers zu suchen, eines Körpers, der von den Gebrechen und Zufälligkeiten der irdischen Welt befreit ist, der aber auch in seiner ganzen organischen Erscheinung einem Denker und Dichter angemessen ist. Der Beschauer wird sich also immer vor Augen halten müssen, daß es sich in dem Klingerschen Beethoven um kein Denkmal handelt, das auf einen öffentlichen Platz gestellt, bei der auf der Straße vorüberwandelnden Menge das Gedächtnis an einen großen Mann beleben und erhalten soll, sondern um eine Schöpfung der Illusionskunst, in deren Bereich uns nur das Eindringen in die Phantasie des Künstlers zu führen vermag.

Mehr als die Figur wird der auf einem aus bläulich-violettem, poliertem Stein stehende Thron die Kunst der Erklärung in Anspruch nehmen. In seiner äußern Gestalt gleicht er etwas einem Lehnstuhle, wie er zu unserer Großväter Zeit in Gebrauch und Mode war; in seiner Form ist er etwas barock und offenbar mit Absicht sehr schwer und massig. Die beiden niedrigen Seitenlehnen, deren oberer Rand stark nach vorn abfällt und hier eine glänzende Politur aufweist, stehen auf einem wulstartigen Fuße, der auf der Rückseite flächenhaft behandelt und mit für den figürlichen

Schmuck verwendet worden ist. Die drei Lehnen werden durch Palmenstämme in ebensoviel Felder zerlegt: das große an der Rücklehne und die beiden kleinen an den Seiten. (Vgl. hierzu die Abbildungen, die den Thron nach einer in Wien vor der Zusammensetzung des Werkes angefertigten photographischen Aufnahme ohne Figur und Postament zeigen.) Besonders reizvoll, aber sehr durch günstige Beleuchtung bedingt, sind die Schlaglichter, deren Spiel dem Gusse ein wunderbares Leben verleiht und auch die Körperformen einzelner Gestalten mit einem merkwürdigen Zauber umkleidet. Am meisten nimmt der reiche plastische und dekorative Schmuck, der sich an der Rücklehne in ihrer ganzen Ausdehnung, am obern Rande der Lehne im Innern und auf ihrer Kante angebracht findet, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Zunächst die flachen Reliefs an der Außenseite des Thrones. Sie zerfallen in drei Gruppen: rechts (vom Beschauer aus, der jetzt seitlich hinter dem Throne seinen Standpunkt hat), für jedermann erkennbar, der Sündenfall in biblischer Auffassung: Eva, deren jungfräulicher Körper in der wunderbar rhythmischen Linienführung vielleicht mit zu den schönsten Gestalten gehört, reicht Adam, der etwas den Typus der Unbeholfenheit und Unerfahrenheit darstellt, den Apfel vom Baume der Erkenntnis, der sich in Gestalt eines Palmenzweiges wie ein Schirm über die Gruppe geneigt hat. Gegenüber auf der linken Seite eine ähnliche Gruppe, die Klinger selbst als die der Tantaliden bezeichnet hat. Der Vorgang führt uns also in die Unterwelt. Tantalos' Schicksal ist ja bekannt: als Strafe für seine Frevel wurde er auf Beschluß der Götter in den Tartaros verbannt, wo quälender Hunger und Durst seine ewige Strafe bildeten. Er greift nach den Früchten

des sich zu ihm niederneigenden Baumes, kann aber den sehnsüchtigen Genuß nicht erlangen, da der Zweig seinen Händen stets entgleitet. Und vor ihm ein hockendes, sich zur Quelle neigendes Weib, das mit einer Schale Wasser zur Stillung des brennenden Durstes zu schöpfen sucht. Endlich zwischen beiden Darstellungen an der breiten und hohen Mittelfläche: oben der Kreuzestod Christi. Der Heiland ist zwischen den beiden Schächern, ähnlich wie auf der großen gemalten Kreuzigung im Besitze des Architekten Hummel in Triest, ans Kreuz geschlagen, links vor ihm steht in tiefer, stiller Trauer die Madonna. Rechts auf einem Felsenvorsprunge sitzen, die eine vom Schmerz überwältigt ohnmächtig in den Schoß der andern gesunken, die beiden nach dem Evangelium des Johannes auf Golgatha mitanwesenden Schwestern der Mutter Christi, Maria, des Kleophas' Weib, und Maria Magdalena. Der Blick der einen ist nach der über dem Meeresspiegel sich verfinsternden Sonne gewandt. In der Mitte sehen wir wiederum auf einem Felsenvorsprunge die leidenschaftlich bewegte Gestalt von Johannes dem Apokalyptiker, der mit einer heftigen Geste die unten auf einer Muschel auf den Meereswogen stehende Aphrodite zurückzuweisen scheint. Die erhobenen Arme der Göttin deuten auf ein Abwehren oder eine Überraschung hin. Ein prachtvoller weiblicher Akt in Rückenansicht taucht neben ihr aus dem Wasser auf und ruft, die Hände an den Mund zur Verstärkung des Schalles haltend, weit in die Landschaft hinaus. Das eine mit Schuppen bedeckte Bein läßt uns in dieser Figur etwa eine Nereide erkennen, ein Meerwesen, das im Gefolge der Liebesgöttin erscheint.

Mit der im Vorstehenden gegebenen Deutung dieser Reliefs, wie sie sich für jeden auf den ersten

Blick zwanglos ergibt, dürften die wenigsten, die an andern Werken schon einen Einblick in das weite Gedankenreich der Klingerschen Kunst getan haben, zufrieden sein. Wir mögen uns an der formalen Schönheit einzelner Gestalten, an dem wundervollen Linienfluß, an der meisterhaften Behandlung des menschlichen Körpers und allen technischen Feinheiten freuen, aber wir fragen uns doch unwillkürlich auch nach dem innern Zusammenhange, der den Künstler hier in einem engbegrenzten Raume zur Wahl der einzelnen Szenen geführt hat. Es ist nicht anzunehmen, daß hier planlose Willkür, lediglich die äußere Freude an dem oder jenem Motive, oder das Bedürfnis den Raum zu füllen, zu der Wahl der Szenerie geführt hat. Wird uns doch schon der Kreuzestod Christi sagen müssen, daß es sich um Vorgänge handelt, die einer ernsten Überlegung entsprungen sind, die sich bedingen, mit andern Worten, um Ereignisse, die ein gedanklicher Zusammenhang miteinander verbindet. Eine solche cyklische Komposition würde bei Klinger nichts Neues sein. Man denke beispielsweise an einzelne der radierten Folgen und an den Christus im Olymp, wo die in dem Hauptbild und in dem Sockel entwickelten Gedanken eng zusammengehören. Wir haben uns nur zu fragen, ob sich ein einheitlicher, durch die einzelnen Reliefgemälde sich hindurchziehender Gedanke finden läßt, der die Szenen, ohne daß man der Deutung Gewalt antut und geheimnisvolle Intentionen des Künstlers aufsucht, zu einem Cyklus verbindet. Zunächst steht fest, daß Klinger biblisches und heidnisch-griechisches Altertum in Beziehung gebracht hat, denn es kann ja schon so, wie die Motive an den beiden Seitenreliefs künstlerisch ausgebildet sind, kein Zweifel sein, daß hier

an einen gewissen Parallelismus der Handlung, des Vorganges gedacht ist. Hören wir aber von dem Sündenfall, so ergibt sich als das Leitmotiv ohne weiteres das Thema von der Erbsünde. In der Tat ist dieses der verbindende Gedanke. Die Erbsünde beherrscht nicht nur das biblische Altertum, sondern sie ist auch dem Mythus der Griechen bekannt. Wir erinnern uns ihrer sofort, wenn wir an das Geschlecht der Tantaliden denken. Für seine Frevel wird Tantalos bestraft, da aber die wilden Leidenschaften und Frevel des Ahnherrn in seinem Geschlechte fortherrschen, so müssen auch seine fernen Nachfahren noch unter dem Haß der Götter leiden. Wir erinnern uns, was die inhaltsschweren Worte der Iphigenie: „Ich bin aus Tantalus' Geschlecht", zu bedeuten haben. Doch nicht Tantalus allein, auch sein Weib — so schließt der Künstler, da es sich um ein ganzes Geschlecht handelt — hat in der Unterwelt die Strafe der Götter zu leiden. Diese „Tantalide" — eine solche ist in der Tat (keine Danaide) von Klinger gemeint — ist allerdings ein Geschöpf der künstlerischen Phantasie, da sie im Mythus nicht bezeugt wird. Bestimmend für die Erweiterung der Sage ist offenbar das Bedürfnis gewesen, den Raum mit einer dem Gedanken nach gleichwertigen Figur zu füllen, um zu der Szene im Paradiese auch den äußern Parallelismus des Vorganges herzustellen. Fortsetzung findet nun die Gedankenreihe in den Reliefs der Rückseite. Von der Sünde, die dem Menschen von Geschlecht zu Geschlecht anhaftet, bringt der Tod Christi am Kreuze Erlösung: in dem Glauben an diese und in dem Bekenntnis auf die Person Christi findet die christliche Welt ihre Seligkeit. Doch nicht widerstandslos hält die neue Glaubenslehre ihren Einzug in die Welt;

an
Vo
Sü
we
ist
be
sie
er
de
be
de
m
H
in
T
T
K
ha
zu
de
al
da
fü
d
n
ir
g
d
S
s
E
k
V
c

Linke Seite des Thrones.
Tantalidengruppe.

(Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

Linke Seite des Thrones.
Tantalidengruppe.

Rückseite des Thrones.
Kreuzigung und Aphrodite.

Rechte Seite des Thrones.
Der Sündenfall.

(Photographieverlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

denn wenn auch das antike Heidentum mit seiner Lebens- und Daseinsfreude, mit seinem Streben nach sinnlichem Genuß zu Grunde geht, dieses sinnliche Moment, das die Haupttriebfeder des menschlichen Tuns ist, wird auch in Zukunft seine Triumphe feiern. Deshalb erscheint sie unten auf den Wogen, die schaumgeborne Göttin in der blühenden Pracht ihres Leibes, die Verkörperung der den Menschen innewohnenden physischen Leidenschaft. Auch sie ist unsterblich, wenn auch in einem ganz andern Sinne wie der, der am Kreuze erhöht worden ist. Der Kampf der beiden Welten, die sich hier gegenüberstehen, spricht sich aus in der leidenschaftlichen, hastenden Bewegung des Johannes: mit der Hand scheint er die heidnische Göttin, deren Reich für den christlichen Asketiker verloren ist, zurückzuweisen. Ein an dem Gypsmodell angebrachtes, in dem Bronzeguß weggelassenes Spruchband enthält die bezeichnenden Goetheschen Worte: „Wer frech ist, der muß leiden.“ Damit ist zugleich das Schicksal und die Bestimmung des Weibes angedeutet. Aus der ganzen Figur der antiken, mit aphrodisischer Anmut umgebenen Liebesgöttin, aus ihrer Stellung, ihren Gesten und ihrer Haltung wird man nicht schließen dürfen, daß es Klingers Absicht gewesen ist, Sieg und Triumph der christlichen Weltanschauung über die heidnische darzustellen. Einer solchen Auffassung würde seine Lebensphilosophie nicht huldigen, da er Kenner der die Menschen bewegenden Leidenschaft ist und zu sehr unter dem Banne der ideellen Güter steht, die wir für den sittlichen Fonds des Menschen dem griechischen Altertum verdanken. Was die nackte weibliche Figur, die aus den Wogen neben Aphrodite auftaucht, in die Welt hinausruft, das soll wie ein Protest klingen gegen die

übersinnliche, jeder Sinnesfreude abholde christliche Auffassung des menschlichen Daseins. Der Name dieser Figur ist gleichgiltig; sie ist Begleiterin der schaumgebornen Göttin und ihrer Bildung nach eine Nereide. Erinnern wir uns aber schließlich der faustischen Bedeutung des auf dem Throne sitzenden Heroen, so klingt in den Reliefs der Rückseite des Thrones das Thema, dessen Grundgedanken Beethoven in sich verkörpert, hier in einer Variation wieder: nicht der Sieg der christlichen über die antike Welt, sondern der Ausgleich beider zu einer höheren geistigen Macht, zu einer geläuterten Anschauung ist der Inbegriff des Klingerschen Werkes. Die moderne Welt will aus dieser Harmonie das ersehnte „dritte Reich" hervorgehen sehen. In einer zehnten Symphonie, von der nach den einen Anfänge vorhanden sind, während sie andere in Abrede stellen, soll Beethoven selbst einen derartigen Grundgedanken haben behandeln wollen.

Wir sind aber bei dieser Auseinandersetzung mit der Betrachtung des Thrones noch nicht am Ende angelangt. Oben auf seinem Rande lagert, dem Auge sich nicht besonders aufdrängend, eine Reihe von Gestalten, männliche und weibliche, denen auch ein Kind beigesellt ist, die sanft zu friedlichem Schlummer und in Träume eingewiegt sind. Im Modell war ihre Bedeutung klar; hier ist Prometheus zu erkennen, dem ein Geier die Leber ausfrißt, und neben andern Männern auch Ixion, der für seine Frevel in die Unterwelt verbannt war; inhaltlich ist hier also das Thema fortgeführt, das an der linken Seite des Thrones in den Tantaliden behandelt ist. Die Figuren indessen, die wir in Bronze vor uns sehen, haben nichts mehr mit jenen mythischen Gestalten gemein; sie sind verallgemeinert worden und sollen wohl gewöhnliche

sterbliche Menschen bezeichnen. Man hat sie als „das bewegte Völklein der Gedanken“, erst wachsende und gewordene, genießende und verlangende, gedeutet — ob mit Recht, vermag ich nicht zu sagen. Mir scheint es, wenn die Figuren nicht lediglich dekorativer Schmuck sein sollen, hier vom Künstler auf eine Kontrastwirkung abgesehen zu sein: wie klein erscheint das gewöhnliche Geschlecht der sterblichen Menschen, die da kommen und gehen im Leben, ohne Spuren ihres Daseins zu hinterlassen, im Vergleich zu dem Geisteshelden, der die Zeiten mit den Werken seines Genius erfüllt und als eine machtvolle Erscheinung sich über die Menschheit erhebt! Wenden wir uns aber nun, indem wir wieder vor die Figur hintreten und zwar von links heran, von wo wir den besten Überblick über die ganze Komposition haben, zur Vorderansicht, so weiden wir unser Auge für einige Augenblicke zunächst an der wunderbar farbigen Pracht, zu der die hier von dem Künstler verwandten kostbaren Materialien vereinigt worden sind. Hier hat der auf das Echte und Gediegene stets bedachte Sinn des Künstlers wie nie zuvor geschwelgt, freilich hat das Gelingen dieses Farbenspiels auch ein Studium und eine Prüfung der im Laufe vieler Jahre mühsam erworbenen einzelnen Bestandteile bedingt, von der kaum jemand eine Ahnung haben wird, der nicht Zeuge davon gewesen ist, mit welcher Liebe und Freude Klinger sich diesem Teile seiner Aufgabe zugewendet hat. Das reizvoll farbige Band, das sich hinter dem Rücken Beethovens an der Innenseite der Thronlehne hinzieht, bildet hier für das Auge einen notwendigen kräftigen Accent; die entzückenden in Elfenbein geschnitzten fünf Engelsköpfchen, deren Cherubimflügel aus einem Netzwerk besteht, in das

Engelsköpfchen, links an der Thronlehne.
Nach dem Gypsmodell.

geschliffene antike Glasflüsse eingelassen sind, dürften dekorative Zutaten sein, deren liebenswürdiger Charakter — der eine Engel weist z. B. mit dem Fingerchen auf den in Gedanken versunkenen Meister hin — der Ausfluß einer neckischen Künstlerlaune ist. Es dürfte gewagt sein, diese Köpfchen, die nicht unpassend mit den beiden Engeln zu Füßen der sixtinischen Madonna verglichen worden sind, als die innern Stimmen, die zu Beethoven sprechen, als die musikalischen Ideen, die in seiner Phantasie spielen, zu

Engelsköpfchen, rechts an der Thronlehne.
Nach dem Gypsmodell.

deuten — sie erscheinen dafür viel zu naiv, und an sich sind sie ihrer Erscheinung nach ebenso harmlos wie die Cherubimköpfe, die eine Madonna im Glorienschein umschweben. Einige Studien zu solchen Kinderköpfchen, die der Künstler auch für die Predelle des Paris-Urteils als plastischen Schmuck geplant hatte (s. o. S. 31), haben sich erhalten; eine befindet sich in der städtischen Kunstblättersammlung und ist datiert „28 mars 86“ (s. die Abb. auf S. 91). Der Adler, der in kühnem Fluge sich auf den Felsen geschwungen

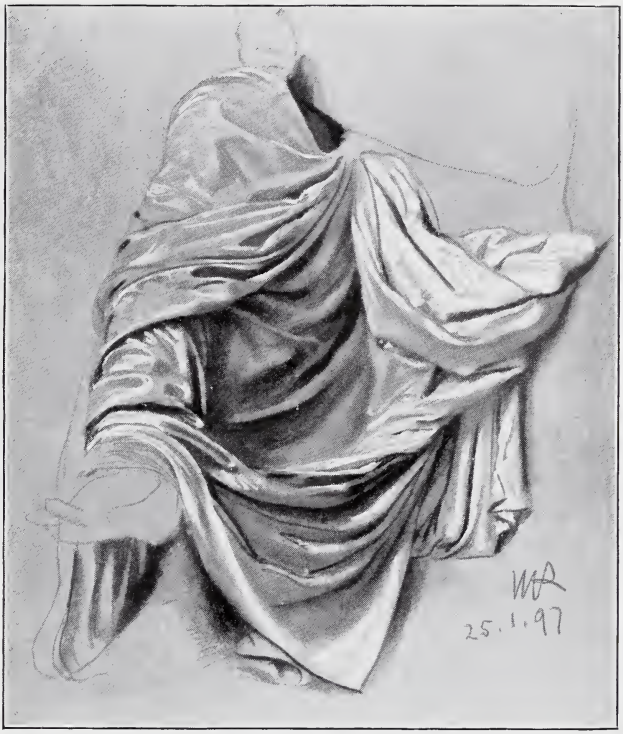
hat und sich hier mühsam mit seinen Krallen festhält, bedarf kaum noch der Erläuterung. Man braucht nicht an den attributiven Vogel des Zeus zu denken, das stolze Symbol seiner Macht, das etwa hier als göttlicher Sendbote erschienen wäre. Der Adler ist hier als der Höhenbewohner gedacht, der von allen lebenden Wesen allein in die Regionen zu dringen vermag, die weit über diesem Erdenrund einsam in den Äther hineinragen. Es sind Felsen, wie sie Goethe sich gedacht hat, als er Faust von der Wolke herabsteigen läßt. Dieser Felsen bildet aber das Postament des Ganzen. Wollen wir uns aber selbst in jene Welt hinüberträumen, in der wir dem in stiller Einsamkeit thronenden Meister nahe sind, so müssen wir uns in Sphären versetzen, denen nichts von diesem irdischen Sein, nichts von unserer profanen Umgebung anhaftet. Mögen wir diese Sphären suchen, wo wir wollen, von unserer Phantasie wird es abhängen, zum vollen Verständnis des Werkes und seiner Bedeutung uns in die Stimmung zu versetzen, deren wir für jeden höheren geistigen Genuß bedürfen. Eine äußere Voraussetzung für diese Stimmung wird freilich auch der Raum sein, in dem das Werk für die Dauer seine Aufstellung finden wird: er muß in seiner Gestalt, Beleuchtung und Größe, in seiner Innendekoration, überhaupt in dem, was man mit dem französischen Worte Milieu bezeichnet, der Forderung entsprechen, wenn weihevolle Akkorde zu unsern Herzen dringen sollen. Der Künstler wird berufen sein, bei der Ausgestaltung eines solchen Raumes ein entscheidendes Wort mitzusprechen. Die bisherigen Erfahrungen haben ergeben, daß der Ort der Aufstellung nicht zu groß sein darf, wenn sich das Kunstwerk der Architektur nicht unterordnen soll. Eine mäßige Größe und eine einheitliche, wenn

Kinderstudien.
Kreidezeichnung. Leipzig, Museum.

auch dekorativ einfache Ausschmückung sind Grundbedingung. In welchem Sinne Klinger eine derartige, passende Ausschmückung versteht, das sagen uns die Worte seines Schriftchens „Malerei und Zeichnung“: „Zum farbigen Bildwerk gehört notwendig eine farbig

ausgebildete Umgebung.“ Wir kommen hier wieder auf das Klingersche Ideal von der „Raumkunst“ zurück, auf das Ideal, daß Baukunst, Malerei und Bildhauerei miteinander verbunden sein müssen, „daß jede einzelne der andern bedarf, um zur vollen Höhe sich aufschwingen zu können“, mit andern Worten: die Ausgestaltung des Raumes zum Kunstwerk. Wenn dieses Ziel erreicht wird, erst dann wird man sagen können, daß wir Max Klinger auch in seinem Wollen verstanden haben.

Unsere Ausführungen würden eines wichtigen Abschnittes entbehren, wenn wir uns nicht noch den technischen Einzelheiten zuwenden wollten, deren Erörterung für kein modernes Kunstwerk so wichtig ist wie für Klingers Beethoven. Erinnern wir uns noch einmal des vor einem halben Menschenalter entstandenen bemalten Gypsmodells, dessen Ausstellung unnützerweise so viel böses Blut gemacht hat. Daß es eine so herbe Kritik erfahren konnte, ist ein Beweis dafür, daß man die Bedeutung eines plastischen Entwurfes nicht zu beurteilen verstanden hat. Wie die Anschauungen verschieden sind und auf welcher Wertschätzung die Beurteilung eines solchen Modells beruht, zeigt die Tatsache, daß das Modell zum Beethoven auf der Berliner Ausstellung verlacht, das Modell für die Salome aber für das Albertinum in Dresden von dessen verständnisvollem Leiter in der sehr weisen Erkenntnis seiner Bedeutung erworben worden ist. Dem Maler verzeiht man, wenn er den Entwurf eines Gemäldes nebst allen flüchtigen Skizzen zur Ausstellung bringt, dem Bildhauer wird zum Vorwurf gemacht, wenn er auf Bitten wirklicher Freunde der Kunst zeigen will, wie sein Werk schon in dem ersten Entwurf gedacht war. Eines scheint aber vielen entgangen zu sein, die



Gewandstudie zum Beethoven.
Kreidezeichnung, weiß gehöht.
Leipzig, Museum.

Modell und Original kennen zu lernen Gelegenheit gehabt haben: die vollständige Übereinstimmung beider in dem ganzen organischen Aufbau des Kunstwerkes, die Übereinstimmung aller wesentlichen Formelemente, der Anordnung und Gruppierung der Reliefs im ganzen wie in den einzelnen Figuren, in der Hauptsache auch der farbigen Wirkung, soweit eine solche bei dem der Farbe nicht günstigen Material zu erreichen war. Diese

Übereinstimmung ist deshalb eine bemerkenswerte Tatsache, weil sie zeigt, wie felsenfest Klinger von der Idee seines Werkes überzeugt geblieben ist. Andere Kunstwerke, noch dazu solche, bei denen zwischen Entwurf und Ausführung ein verhältnismäßig langer Zeitraum liegt, machen ihre Wandlungen durch, bis sie die endgiltige Redaktion erfahren. Auch Klingers Skulpturen und Gemälde sind durch verschiedene „Zustände" hindurchgegangen: das große „Drama", die für das Dresdner Albertinum bestimmte gigantische Marmorgruppe, ist erst in der Ausführung in Marmor das geworden, was sie ist — zu den früheren zwei Figuren ist eine dritte hinzugekommen; die Amphitrite der Berliner Nationalgallerie war ursprünglich als Halbfigur gedacht, der „Christus im Olymp" zeigte von Haus aus eine andere Anlage, nur Beethoven ist geblieben wie er war; die geringen Abweichungen, die die Ausführung in echtem Material veranlaßt haben, sind beinahe bedeutungslos.

Der Oberkörper Beethovens ist aus einem großen Block weißen Marmors von der Insel Syra herausgearbeitet worden. Der weiße Ton des Steines, der Mangel jeder Bemalung ist vielen, die Klingers Liebe für die Farbe kennen, befremdend erschienen. Von der Originalausführung weicht allerdings das Modell insofern ab, als dieses eine intensive Tönung des Leibes, Gesichtes und der Haare aufweist. Klinger hat aber von einer Färbung des Steines abgesehen, weil der Marmor von Syra die Eigenschaft besitzt, in verhältnismäßig kurzer Zeit unter dem Einflusse der Luft sich mit einer schönen Patina zu überziehen, die sich bis zu einem ockerartigen, bräunlichen Ton steigern kann. Die Rücksicht also auf die zu erwartende Patinierung hat den Künstler bestimmt, von der Anwendung der Farbe abzusehen. Man kann sich

Gewandstudie zum Beethoven.
Kreidezeichnung, weiß gehöht.
Leipzig, Museum.

übrigens schon jetzt davon überzeugen, wie merkwürdig schnell sich dieser chemische Prozeß vollzieht, wenn man den linken Fuß Beethovens mit dem

Rumpf vergleicht: er hat bereits einen gelblichen Ton angenommen, da er ein Jahr früher bearbeitet worden ist; beide Teile stammen von demselben Marmorblock. Das Gewand besteht aus poliertem Alabaster („Onyx") aus Laas im Vintschgau in Tirol. Sechs schöne Kohlezeichnungen dazu, in denen jedes einzelne Motiv gründlich durchstudiert ist, besitzt die städtische Kunstblättersammlung. Über die Bildung der Gewandmotive schreibt Frau Asenijeff in ihrer technischen Studie: „Zuerst stellt der Meister den Akt, der in der Komposition mit einem Kleidungsstück versehen ist, nackt dar. Keine Muskelbewegung wird vernachlässigt. Danach wird der fertige, dann in Gyps gegossene Akt mit einem Stoff in der gewohnten Weise drapiert." Das den Felsen darstellende Postament besteht aus poliertem, bläulich-violettem Marmor aus den Pyrenäen, der schwarze Adler, der ursprünglich aus Ebenholz gedacht war, von poliertem Stein aus derselben Quelle; seine Krallen sind in Bronze gegossen. Die Engelsköpfe an der Lehne des Thrones bestehen aus je einem, ungestückten Stück Elfenbein, die Flügel aus antiken Glasflüssen, die geschliffen und eingestiftet wurden, aus Achaten, Jaspis und einigen kleinen Blättchen matter Perlmutter; der Grund, von dem sie sich abheben, aus Opalen. Aus diesem kostbaren Material wollte Klinger ursprünglich, wie er es auch bei der Porträtbüste der Frau Asenijeff getan hat, in den Kopf Beethovens die Augen einsetzen; „aber als das viele leuchtende Gestein an der Rücklehne flimmerte, empfand sein Gefühl, daß die Opale, überhaupt jederlei eingesetzte Augen auf diesem Hintergrunde, in Rücksicht auf den in diesem Falle entfernten Standpunkt des Beschauers wirkungslos würden." Der Guß, aus einem Stück bestehend, eine Wachs-Aus-

schmelzung von wunderbaren Feinheiten in der Technik und an sich ein Meisterstück, ist von der Firma Pierre Bingen in Paris in Bronze ausgeführt worden. Wie auch der im Herbst 1902 nach dem Wachsmodell gegossene Kopf von Friedrich Nietzsche hat er in keiner Weise der nachbessernden, ciselierenden Hand des Künstlers bedurft; alle Feinheiten vielmehr sind Eigenschaften des technisch vollendeten Gusses.

Es ist eine gewaltige Summe künstlerischen Könnens, geistiger Arbeit, innerer Vertiefung und äußerer, souveräner Beherrschung von Form, Material und Technik, die in dem Beethoven Max Klingers plastisch Ausdruck gefunden haben. Mögen die Einzelnen auch in der Beurteilung der hier zur Form gewordenen künstlerischen Ideen zu andern Ergebnissen gelangen, als der, der in dem Werke das große Bekenntnis der modernen Zeit niedergelegt sieht, mag das Wesen, von dem der Künstler seinen Helden beseelt sein läßt, vielleicht im Widerspruch stehen mit der landläufigen, geschichtlich gewordenen Auffassung, mag endlich auch die äußere Erscheinung nicht dem Ideal entsprechen, das man sich nach der einen oder anderen Seite hin von dem Meister der neunten Symphonie macht, niemand wird über diesen Bedenken, die sich, wie die Erfahrung gelehrt hat, manchen aufdrängen mögen, den grandiosen Wurf des Ganzen verkennen, wohl niemand wird sich des Eindrucks erwehren können, daß die Betrachtung des Werkes in ihm etwas wie das Gefühl der Andacht erweckt. Wird das Werk künstlerisch das Signal einer neuen Zeit sein oder als letzter Merkstein für die Geschichte der deutschen Kunst im neunzehnten Jahrhundert dastehen? Es ist zwecklos, Prophezeiungen für die Zukunft auszusprechen, besonders zu einer Zeit, die noch gährt und schwer nur

ahnen läßt, was für die Kunst im Schoße künftiger Zeiten beschlossen sein mag; es ist auch ebenso bedenklich, in die Vergangenheit zurückzugehen, um dem Beethoven Klingers Werke von ähnlicher Bedeutung zur Seite zu stellen. Es ist an den Zeus des Phidias, an den Moses Michelangelos erinnert worden. Beide Vergleiche treffen nicht das richtige, da wir uns von der künstlerischen Erscheinung von Phidias' Werk schwer nur eine Vorstellung zu machen vermögen, und der Moses, schon deshalb, weil er nur der Teil eines Ganzen ist, zu seinem Verständnis ganz andere Voraussetzungen hat als der Beethoven Klingers. Und ob dieser, was der Kernpunkt jenes Vergleiches wohl sein soll, den monumentalsten Ausdruck unserer modernen deutschen Plastik bezeichnen wird — die einen bekennen sich zu dieser Überzeugung, andere warnen vor einer Überschätzung —, wer hat den Mut, der den Wandel des Urteils in der Weltgeschichte kennt, jetzt schon dieses Richteramt zu übernehmen? Wollen wir also diese Entscheidung der Zukunft überlassen, so darf an das jetzige Geschlecht ein Mahnwort nicht unterdrückt werden. Jedem, der mitten im Leben der Kunst, im Gewoge der Meinungen steht, die gerade bei der Bewertung der Schöpfungen von Max Klinger zu erregten Auseinandersetzungen geführt haben, drängt sich die Beobachtung auf, daß vielen unserer Zeitgenossen die reine Freude an der Kunst, das stille Genießen verloren gegangen ist. Es ist damit nicht gemeint, daß dieses stille Genießen zu einer Bewunderung der Klingerschen Kunst führen soll. Wir wissen, daß ihr sehr ernst denkende Männer, die in künstlerischen Fragen sachlich und unparteiisch richten und deren Urteil wohl erwogen ist, nicht die Gefühle entgegenbringen, die beispielsweise wir hier vertreten

haben. Ihre Ansichten und Meinungen sind zu ehren, und niemandem, am allerwenigsten Max Klinger selbst, wird es einfallen, eine ihm ungünstige Kritik zu tadeln, vorausgesetzt, daß sie wirklich sachlich bleibt. Über den Beethoven Klingers ist in den letzten sechs Monaten in diesem oder jenem Sinne manches treffliche Wort gesagt worden, bisweilen sind aber auch in der Tagespresse Ansichten vertreten worden, die gegen die Person des Künstlers gerichtet waren. Das ist keine Ehre für unsere Kritik. Mit Witzen, die ebenso billig wie banal und meist auch geistlos sind, mit Taktlosigkeiten, die in Beleidigungen ausarten, mit spöttischem Achselzucken schafft man weder Klinger noch seine Kunst aus der Welt. Aber auch die große Menge des Publikums, das in der Betrachtung von Kunstwerken erst lernen will, sollte mit mehr Vorsicht und mit mehr Liebe sich diesen ernsten künstlerischen Fragen, die unsere Zeit bewegen, widmen. Vielfache Erfahrungen lehren es: Was von dem Schema des Hergebrachten abweicht, was auf neue Bahnen deutet, wird verlacht, das Genie, das in schöpferischer Kraft uns eine neue Welt erschließt, wird verhöhnt und verspottet. Das ist, wie wir längst wissen, bei uns Deutschen leider keine neue Erscheinung. Bedauerlich ist es nur, wenn man sieht, wie nach wenigen Minuten flüchtiger Betrachtung über die ernste Lebensarbeit des Mannes, der auf der Menschheit Höhe steht, abgeurteilt wird, wie das, was nicht auf den ersten Blick verständlich erscheint, als absurd, als das Hirngespinst eines überspannten Geistes bezeichnet wird. Diese Art Kritik, die vor keinem Kunstwerk Ehrfurcht besitzt, ist eine große Gefahr für unser modernes Kunstleben. Es ist möglich, daß das Verständnis für Klingers Beethoven langsam nur an Breite gewinnen wird, so populär das Werk nach allem Anschein

sonst auch werden mag. Das ist ja überhaupt das Schicksal unseres Meisters: man feiert ihn als einen der größten deutschen Künstler, als die künstlerisch wahrste und vollkommenste Ausgeburt unserer Zeit — allein, wie sehr wird er doch noch verkannt, wie verhältnismäßig wenige, die in künstlerischen Fragen vermöge ihrer Bildung mitzureden berechtigt wären, geben sich Mühe, in das Wesen seiner Kunst einzudringen. Eine Gedankenwelt, wie sie sich in seinen Werken uns offenbart, wird nicht in flüchtigen Augenblicken erschlossen, dazu wurzelt sie viel zu tief in den ernstesten Fragen und Problemen unserer Zeit. Die Lektüre von Goethes Faust wird uns dann erst zum Genuß, wenn wir tiefer in die Geheimnisse der Dichtung eindringen, wenn wir den Dichter mit allem, was ihn bewegt, wenn wir seine Zeit verstehen. Ähnlich ist es auch mit den Werken des Phantasiemenschen Max Klinger. Und so mag hier zum Schluß noch ein Wort angeführt sein, das einst vor vielen Jahrzehnten ein Leipziger Musikgelehrter über Beethovens späte Anerkennung niedergeschrieben hat, ein Wort, das auch dem Werke gelten könnte, das dem Meister der Töne Künstlerhand geweiht hat:

„Denn das ist das wahrhafte Kennzeichen großer Werke, daß sie, wiederholt genossen, immer mehr befriedigen, und durch Betrachtung der unendlichen Schönheit, welche das Ganze umschließt, immer reicheren Genuß gewähren, so wie das aufmerksame Auge am unbewölkten Himmel immer mehrere Welten findet und entdeckt.“

V.

DAS BADENDE MÄDCHEN
DIE BÜSTE VON FRANZ LISZT

Wer die Werke der Klingerschen Plastik, ohne Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung und ihren innern Gehalt, lediglich nach ihrer äußern Erscheinung klassifizieren will, dem ergeben sich die Gesichtspunkte für eine solche Einteilung ohne weiteres aus dem Material, in dem die einzelnen Skulpturen ausgeführt worden sind. In dem einen Falle ist es die Verschiedenartigkeit des Steines, der zu einer farbigen Gesamtwirkung verbunden wird, unter Hinzufügung anderer, meist kostbarer Stoffe, die die Polychromie nicht nur erhöhen und verstärken sollen, sondern dem Werke auch den Charakter der materiellen Echtheit aufzuprägen bestimmt sind. In diese Gruppe gehören die Skulpturen, die wir bisher betrachtet haben: die Salome und die Kassandra und das plastische Hauptwerk des Künstlers, der Beethoven, der wohl innerhalb der ganzen neueren Kunst das Prinzip der Farbigkeit der Plastik am stärksten und vollkommensten in sich verkörpern wird. Diesen Werken schließt sich die Porträtbüste der Frau Elsa Asenijeff an, deren Hauptreiz in der feinen Pikanterie der Auffassung, der Behandlung der üppigen Haarmasse und in der Bildung der Augen (eingesetzte Opale) liegt, sowie die hermenartige Amphitrite der Berliner Nationalgallerie, obwohl echter farbiger Stein bei ihr nicht verwendet worden ist. Die zweite Gruppe wird gebildet durch eine Anzahl von Skulpturen, die aus einem

Marmorblock herausgemeißelt sind und des Reizes der Farbe entbehren. „Monolithe“ und „monochrome“ Bildwerke würde man sie nach der Technologie der klassischen Archäologen bezeichnen können, wobei aber zu bemerken ist, daß unter der „monochromen“ Behandlung des Steines nicht eine Farblosigkeit im Sinne der Pseudoantike zu verstehen, sondern eine leichte, wenn auch einheitliche Färbung gemeint ist, die das kalte Weiß des Marmors in einen wärmeren, unserm Auge wohlgefälligen Ton umstimmen soll. Zahlreiche moderne Bildhauer teilen mit Klinger bekanntlich die Überzeugung, daß die „vermeintlich farblose antike Skulptur“ kein Segen für unsere Kunst gewesen ist. Unsere Generation liebt die Farbe, nicht weil sie eigensinnig auf einer Neuerung dem Althergebrachten gegenüber besteht, sondern weil sie von der Wahrnehmung durchdrungen ist, daß die Natur an sich nie farblos ist. Klinger steht also hier vollkommen auf den Schultern seiner Zeit. Eine ganze Reihe Klingerscher Skulpturen trägt diesen „monochromen“ und „monolithen“ Charakter; an ihrer Spitze stehen die beiden wundervollen weiblichen Akte, mit denen seitlich die Predelle des Christus im Olymp geschmückt ist, Figuren, von denen man um der Schönheit ihrer Form willen eigentlich bedauern muß, daß sie im Zusammenhange mit dem Ganzen nicht als selbständige Werke zur Geltung kommen. Die Badende, das kauernde Mädchen (in Wien) und die auf Grund des Gypsmodells von der Tiedgestiftung (wohl für das Albertinum in Dresden bestimmte) mächtige Gruppe dreier lebensgroßer Figuren, die unter dem Namen „Drama“ — eine neuerdings darunter als Motto angebrachte, etwas tendenziöse Inschrift nennt sie „belli Boerorum imago“ — jetzt ihrer Vollendung entgegen-

Das badende Mädchen.
Rechte Seitenansicht.

geht, gehören weiter hierher; die Büste von Franz Liszt und kleinere Skulpturen würden endlich die Reihe vervollständigen. Bei all diesen Figuren kommt es auf die Darstellung des nackten menschlichen Körpers an, „des Schönsten, was wir überhaupt uns vorstellen können" — schon hieraus ergibt sich, daß es sich bei den Werken dieser Gruppe nicht um ein Aufgeben des Prinzips handeln kann, von dem jene der ersteren getragen werden. Für unsern Künstler kommt aber als ein für seine ganze Kunst von Haus aus sehr wichtiges Moment hinzu: die Freude am schönen Stein, mag er farbig sein und durch intensive Töne gefallen, oder einem schlichten, weißen Block angehören, der infolge der Schönheit des Kornes und der Struktur das Entzücken seines Auges bildet. Es ist in verschiedenen Fällen nachzuweisen, daß ein solcher Block oder ein zufällig aufgefundenes Stück Marmor, daß „die Geister, die im Steine hausen," ihm die Idee zum Kunstwerk gegeben haben. Auch sonst hat der Zufall ab und zu bei der Entstehung Klingerscher Werke eine Rolle gespielt. Nur ein Fall mag zu Nutz und Frommen späterer Kunsthistoriker, die nach dem Grunde alles Seins forschen werden, der Merkwürdigkeit halber nebenbei hier erwähnt werden. Als die aus pyrenäischem Marmor bestehenden Postamente der Salome und Kassandra bearbeitet wurden, ergaben sich als Abfälle größere Stücke tadellosen Steins, die wegzuwerfen der Künstler nie übers Herz gebracht hätte. Er sann vielmehr über ihre passende Verwendung nach und fand, daß sie sich als Teile für den Rahmen des Christus im Olymp, der seiner Vollendung entgegenging, eignen würden. Diese Fragmente bilden eigentlich das bestimmende Element für den Sockel, nicht nur in seiner Gestalt, sondern auch in der Farbe, denn der violettbraune

Ton des Hintergrundes ist zu dem gleichfarbigen Streifen gestimmt worden, der durch den grünen Marmor sich hindurchzieht.

Auch die Entstehung des badenden Mädchens hat ihre Geschichte. Der Leser wird sich des erwähnten schönen weiblichen Aktes entsinnen, der, vom grünen Grunde einer polierten Marmorplatte sich abhebend, links den Sockel des Christus im Olymp schmückt. Zwischen ihm und der Badenden besteht eine ziemlich große Verwandtschaft in der Stellung und Haltung des Körpers: in der Art und Weise, wie beide Gestalten das Schwergewicht des Körpers auf dem einen Bein, dessen Muskeln und Sehnen scharf angespannt sind, ruhen lassen, während sie das andere Bein in die Höhe ziehen, indem sie den Fuß auf einen Block oder Baumstumpf setzen, in der Art, wie der Oberkörper vornüber sich neigt und der Rumpf seitlich gedreht ist, endlich in der Neigung des Kopfes spricht sich eine gewiß nicht zufällige Übereinstimmung der Haltung aus. Georg Treu hat schon die Erklärung hierfür gegeben: das badende Mädchen entstand in den Jahren 1896/97 aus einem Block Laaser Marmors, den sich Klinger für jene Sockelfigur des Christus im Olymp bestellt hatte, als sich das Eintreffen des für diese Gestalt bestimmten Steines aus Paris verzögerte. Klinger hat sich die Freude gemacht, das Motiv zu wiederholen, soweit es ihm dankbar erschien und soweit es nicht durch die veränderte Situation auf eine Abwandlung hindrängte. Die Sockelfigur wendet ihr Gesicht vom Beschauer ab und läßt den Kopf auf dem einen Arme ruhen: Reue und Scham, eine tiefe innere Bewegung mag es sein, die den Körper in diesem Augenblicke durchzuckt, wo oben der Herr über den Plan wandert.

Das Motiv der Badenden dagegen ist durch einen rein äußern Vorgang gegeben: ein nacktes Mädchen, etwa in dem Alter, wo die Jungfräulichkeit in ihrer höchsten Blüte steht, schickt sich an, in das Wasser zu steigen, läßt aber vorher den schönen Leib in den Fluten wiederspiegeln, selbstgefällig an dem Bilde sich weidend, das der Wasserspiegel ihr zeigt. Einer weiteren Erläuterung bedarf das Bildwerk kaum. Der Beschauer wird aber möglicherweise doch noch eine Frage auf dem Herzen haben: Warum hat der Künstler die verschränkte Stellung gewählt, anstatt die schlichte Pose eines stehendes Aktes zu geben, der ebensogut die Idee eines im Wasser sich spiegelnden Mädchens plastisch verkörpern kann? Zwei Möglichkeiten dürften für die Lösung des Problems, wie sie Klinger versucht hat, in Frage kommen. Zunächst könnte es ein rein äußerer Grund sein: die Knappheit des vorhandenen Blockes, der die Geschlossenheit der Gliedmaßen verlangte, wenn die Figur, so wie sie vor unsern Augen steht, aus einem Stücke aus dem Stein herauswachsen sollte. Indessen technische Schwierigkeiten haben schwerlich die Form bedingt, da von dem Werke sich das Gypsmodell erhalten hat. Es steht jetzt in Klingers Werkstatt und zeigt dieselbe formale Behandlung der Figur wie die in Marmor ausgeführte Statue. Wir dürfen daraus schließen, daß diese von Haus aus vom Künstler auch im Material so gedacht war, wie sie aus dem Steinblock herausgearbeitet worden ist. So bleibt nur die zweite Möglichkeit für die Erklärung übrig: das Motiv ist künstlerisch so fruchtbar, für das Problem, in der Plastik die Elastizität des menschlichen Körpers, das Spiel der Muskeln und Sehnen, die Bewegungsmöglichkeit der einzelnen Gliedmaßen, den Kontrast zwischen den durch die Muskelanziehung gespannten

Das badende Mädchen.
Linke Seitenansicht.

Fleischteilen und den hiervon nicht betroffenen weicheren Partien des Körpers zu zeigen, so glücklich, daß der Künstler wohl gemeint haben mag, in dieser Stellung eine Art Kanon des beweglichen Menschenkörpers in der Pose ruhigen Stehens gefunden zu

haben. Klinger konnte so seinen plastischen Trieben, den schönen menschlichen Körper in der Fülle seiner Formen und seiner Beweglichkeit zu bilden, freien Lauf lassen. Wer denkt da nicht unwillkürlich an Michelangelos liegende Figuren der Mediceergräber und an die wohlerwogenen Gründe, die zu der merkwürdigen Verdrehung der Glieder geführt haben? Wie Michelangelo, so gibt auch Klinger eine Fülle wirkungsvoller plastischer Ansichten wieder. Man mag die Badende betrachten von welcher Seite man will, überall offenbart sich uns die Schönheit des jugendfrischen, vom pulsierenden Leben geschwellten Körpers in einem neuen, überraschenden, durch die Bewegung bedingten Motiv, ohne daß wir das Gefühl zu haben brauchen, daß dem Leib durch die Verschränkung Gewalt angetan werde. Am meisten auffallend ist diese Lösung des plastischen Versuchs vielleicht bei der Rückansicht der Statue: eine solche wunderbare Modellierung des Rückens, eine solche Weichheit in der Behandlung des Fleisches, ein solches Leben in jeder einzelnen Faser ist kaum jemals, auch in der Antike nicht, erreicht worden. Auch dafür, daß die Arme auf den Rücken gelegt sind, wo die Hände sich fest zusammengefaßt haben, finden wir ohne Schwierigkeit die richtige Erklärung: Klinger hat eine Überschneidung des Rumpfes in der Vorderansicht vermeiden wollen, da der Gesamteindruck der Statue, der trotz aller Verschränktheit der Glieder der behaglicher Ruhe ist, an Einheitlichkeit unbedingt verloren haben würde. Das Gesicht der Statue geht infolge der starken Beschattung durch die Neigung des Kopfes ziemlich verloren; es ist keine Schönheit im Sinne des landläufigen Geschmackes, dem Klingers Ideal vom Weib, wie er es in den meisten Fällen gestaltet hat, überhaupt nicht

zusagen wird. Der Marmor stammt aus Laas; er ist mit einer Säure leicht getönt, wodurch der natürlichen Patinierung möglicherweise vorgegriffen ist.

Als Klinger vor einer Reihe von Jahren aus der Tiefe seiner Gedankenwelt den Cyklus eines modernen Totentanzes schöpfte und seine phantasievolle Paraphrase zu der Brahmsschen Musik radierte, wer hätte da voraussehen wollen, daß der Meister, dessen Kunst der lebendigste Ausdruck seines Innern, eine Art Bruchstück einer großen Konfession ist, in der Kunst des Bildnisses Befriedigung finden würde? Im Laufe von zwei bis drei Jahren sind außer dem Porträt der Frau Elsa Asenijeff, das mehrfach erwähnt wurde, die Büsten von Franz Liszt und Friedrich Nietzsche, die Bildnisse von Johannes Brahms und Georg Brandes, dieses als Gemälde und als Skulptur, entstanden, Werke, die uns die Vermutung nahelegen könnten, daß Klinger sich dem Porträtfache zuwenden wolle. Man wird sofort einwenden, daß die Klingersche Kunst auch früher schon, wenn auch nur vereinzelt, Bildnisse aufzuweisen hat. Auf den ersten plastischen Versuch, eine Büste Schillers, wurde oben (S. 44) hingewiesen; bekannt geworden sind einige weibliche Bildnisse, die er in Rom auf dem Dach seines Ateliers gemalt hat; andere Porträts befinden sich im Privatbesitz oder sind noch jetzt in seiner Leipziger Werkstatt zu sehen. All diese Arbeiten sind indessen entweder nur Gelegenheitsschöpfungen einer freundlichen Laune oder Studien: so sind die römischen Porträts nur als Versuche im Freilicht aufzufassen, nicht als Bildnisse, die um ihrer selbst willen entstanden sind. Allerdings

sagen uns die Namen der Männer, die oben genannt worden sind, daß es sich nicht um Alltagsmenschen handelt, die, ohne Spuren ihres Daseins zu hinterlassen, ihren Weg in dieser Welt gegangen sind, sondern um Erscheinungen, die im Geistesleben unseres Volkes eine Stellung sich errungen haben. Diese Tatsache ist es offenbar, die Klinger, wenn der Ausdruck gestattet ist, zu seiner Schwenkung veranlaßt hat. Nicht die Züge der Menschen, so charaktervoll sie auch sein mögen, sind es in erster Linie, die ihn reizen, sondern es ist der lebendige Geist, der im innern Menschen wohnt und Werke gestaltet, vor denen der Künstler Ehrfurcht empfindet, die er mit seinem eigenen Geist umfassen, begreifen kann. Alle diese Büsten sind in ihrer künstlerischen Ausführung von einem den Dargestellten kongenialen Geist geschaffen. Diese Tatsache ist es, die in erster Linie zur Erläuterung der überlebensgroßen Marmorbüste von Franz Liszt im Foyer des Leipziger Konzerthauses dienen muß. Sie ist ein Geschenk von Alexander Siloti in Petersburg — ein Zeichen seiner Verehrung für die berühmten Gewandhauskonzerte und für seinen Meister und Lehrer Franz Liszt.

Hunderte unserer Zeitgenossen haben Liszt noch persönlich gekannt. Den Maßstab für die Güte seines Porträts, für die wohlgelungene Wiedergabe seiner markanten Züge, gibt ihnen die Erinnerung an das, was sie vor Jahren mit eigenen Augen gesehen haben. So wie er bei ihnen fortlebt, hat ihn wohl am schönsten Hermann Hahn aufgefaßt in seiner wundervollen Statue im Weimarischen Schloßpark. Klingers Werk wirkt ihr gegenüber zunächst befremdend. Die menschlich schönen Seiten des Dargestellten, von denen seine Schüler und alle, die ihm nahe gestanden haben, zu

Büste von Franz Liszt.

(Nach einer Photographie des Herrn Julius Blüthner jr., Verlag der Kleinschen Buchhandlung in Leipzig.)

erzählen wissen, scheinen abgestreift zu sein, an ihre Stelle ist eine gewisse Herbheit und Strenge, zugleich aber auch eine elementare Größe, ein Zug getreten, dem etwas Titanenhaftes zu eigen ist. Einen solchen Genius hat Klinger darstellen wollen: Liszt, den Virtuosen des Klaviers, in dem Augenblick etwa, wie er den Prometheus oder die Faust-Symphonie zum Vortrag bringt. Klinger hat der Künstler mehr interessiert als der Mensch, aus der Größe einzelner Werke hat er diesen hoheitsvollen Kopf geschaffen. Bei dieser subjektiven Auffassung Klingers ist aber daran zu erinnern, daß es wohl keinen lebenden bildenden Künstler gibt, dem ernste Musik so sehr zum Bedürfnis geworden ist, wie ihm, der also die Fähigkeit besitzt, als Meister der bildenden Kunst dem Meister der Töne nachzuempfinden. Ohne dieses leidenschaftliche Bedürfnis, ohne seine persönliche Stellung zur Musik wäre der Beethoven nicht entstanden, besäßen wir die Brahmsphantasie nicht. Vielen ist diese Paraphrase heutigentags noch unverständlich — nach Brahms' eigenem Geständnis hat ihn niemand so verstanden wie Klinger! Da ein solches Bekenntnis aus Liszts Munde fehlt, so legen vielleicht seine Schüler Zeugnis davon ab, daß aus dem Klingerschen Werke ganz der gewaltige Geist spricht, dessen Feuer sie einst bewundert haben. Der Macht des künstlerischen Wurfes, der stilvollen Größe der Auffassung wird sich niemand entziehen können, der die Büste von Franz Liszt gesehen hat und der in einem Porträt nicht die Wiedergabe des Menschen mit allen Zufälligkeiten der äußern Erscheinung sieht. Der Klingersche Liszt ist über die Alltäglichkeit hinausgehoben; einem späteren Geschlecht wird er vielleicht als das monumentalste, geistvollste aller Bildnisse des großen Musikers erscheinen.

Die Büste besteht aus parischem Marmor. Die etwas starke Betonung des Kehlkopfes hat seinen Grund. Klinger will die Wahrnehmung gemacht haben, daß beim leidenschaftlichen Klavierspiel die auf dem Instrument vorgetragenen Weisen unbewußt und lautlos im Kehlkopfe mitklingen, „mitgesungen werden", was sich aus der Beweglichkeit des Kehlkopfes erkennen lasse, — bei Liszt müsse das besonders der Fall gewesen sein. Die in großen Formen behandelte schwere Haarmasse, die in Wirklichkeit wohl etwas leichter und weniger lang gewesen sein mag, soll den monumentalen Eindruck des Werkes verstärken.

Die Werke, die wir im Vorstehenden kennen gelernt haben, bilden nur einen Teil der plastischen Kunst Max Klingers. Unter ihnen befindet sich sein Hauptwerk, dem er auch in Zukunft, mögen Jahrzehnte noch seinem Schaffen beschieden sein, nichts Ähnliches an die Seite setzen wird. Wer vermag zu sagen, wie sich dieses Künstlerleben, in dem so reiche Gaben des Genius eine Stätte gefunden haben, in dem eine starke Willenskraft sich paart mit dem ausdauernden Fleiß eines echten deutschen Mannes, in Zukunft entwickeln, welchen Zielen es zustreben wird? In seiner Werkstatt geht Werk auf Werk seiner Vollendung entgegen — jetzt nur noch Skulpturen, große, dramatisch-bewegte Gruppen voll titanenhaften Lebens, Bildnisse und kleine Arbeiten, die mit dem Zauber der Intimität umkleidet sind und uns anmuten wie eine Äußerung, die da sagen will, wie menschlich liebenswürdig der stille Meister bei seinem ernsten Schaffen sein kann. Wie ein Intermezzo in der Klingerschen

Kunst erscheint uns der prachtvolle jungfräuliche Körper eines schlafenden Mädchens, das Herr Verlagsbuchhändler Georg Hirzel in Leipzig nach einer früheren ähnlichen Bearbeitung desselben Motivs sich in parischem Stein hat ausführen lassen. Unser Titelbild zeigt dieses im Sommer 1902 vollendete Werk im Hintergrunde des Bildes: erläuternde Worte vermögen die naive Unschuld und den poetischen Zauber, der über diesem Werke ausgebreitet ist, nicht zu schildern. Welcher Schritt von hier bis zu dem gleichzeitig entstandenen ehernen Porträtkopf von Friedrich Nietzsche! Alles in allem: welche reiche Welt des Schönen und Erhabenen eröffnet sich uns in der plastischen Kunst von Max Klinger!

Anhang.

Anmerkungen.

Seite 24.

Zur Vervollständigung des Gesamtbildes mag der Hinweis genügen, daß die Verwaltung des städtischen Museums nach Kräften bemüht gewesen ist, auch Klingers Werke der „Griffelkunst" zu sammeln. Das Radierwerk des Meisters ist in der städtischen Kunstblättersammlung nahezu vollständig enthalten. Außer den bereits im Texte genannten Studien zur Kassandra und zum Beethoven und außer den Studien zum Ehrenbürgerbrief für Oberbürgermeister Dr. Georgi bewahrt die Kunstblättersammlung auch neunundfünfzig Blatt Federzeichnungen auf, die ursprünglich zu einem Skizzenbuche gehörten; es sind Jugendarbeiten des Künstlers, die zum Teil während Klingers Studienzeit in Karlsruhe und während seines Militärjahres (1876—1877) entstanden sind; unter ihnen befinden sich auch ausgeführte und unausgeführte Entwürfe zu Opus I „Radierte Skizzen". Vgl. über diese Zeichnungen Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VIII, S. 153 ff., über den Ehrenbürgerbrief für Dr. Georgi daselbst XI, S. 36 ff.

Seite 39.

Über die Charakteristik der einzelnen Marmorarten vgl. Heinrich Schmid, „Die modernen Marmore und Alabaster", Leipzig und Wien 1897. — Einzelne Bemerkungen werden dem Künstler selbst verdankt.

Seite 40.

Über die Gewandbehandlung, die Bildung der Motive, Anordnung des Stoffes etc. in der Klingerschen Plastik vgl. Ludwig Volkmann, „Naturprodukt und Kunstwerk" (Dresden 1902) S. 77 und die dazu gehörigen lehrreichen Abbildungen 21 u. 22.

Seite 68.

Die hauptsächlichsten Bildnisse von Beethoven sind abgebildet bei Frimmel, „Ludwig van Beethoven," Berlin 1901. („Berühmte Musiker", herausgegeben von Heinrich Reimann, No. XIII.)

Seite 70.

Über Beethovens äußere Erscheinung, seine Bildnisse etc. vgl. „Neue Beethoveniana" von Theodor Frimmel, Wien 1890, S. 189—324.

Seite 85.

Das Goethesche Gedicht findet sich in der Abteilung „Epigrammatisch“ der Gedichte unter der Überschrift „Breit wie lang“ und lautet vollständig:

Wer bescheiden ist, muß dulden,
Und wer frech ist, der muß leiden;
Also wirst du gleich verschulden,
Ob du frech seist, ob bescheiden.

Seite 92.

Über den Standort des Beschauers und die Aufstellungsart schreibt Frau Elsa Asenijeff:

Die bisherigen Erfahrungen bezüglich günstigster Aufstellung ergaben folgende Resultate: Die Vorderseite des Kunstwerkes braucht eine größere Entfernung, damit man zum Gesamteindruck der gewaltigen Schöpfung kommt. Die Seiten und der Rücken des Sessels jedoch, deren subtile, einzig schöne Arbeit das Nahetreten des Beschauers verlangt, müssen nicht allzuweit von der Rückwand des Saales entfernt sein, so daß der Beschauer schon durch die räumlichen Verhältnisse gezwungen wird, näher heranzukommen. Das wichtigste ist aber, daß es sich erwies, wie Oberlicht allein nicht genügt, um die feine und kraftvolle Arbeit der Bronze genügend sichtbar zu machen. Ein Seitenlicht müßte noch so angebracht sein, daß es die Bronze genügend beleuchtet. —

Die Aufstellung in der Kunsthandlung von Keller & Reiner in Berlin konnte im allgemeinen als günstig und den Intentionen des Künstlers am meisten entsprechend angesehen werden. Der Raum war vielleicht etwas zu groß und die Wände waren zu monoton gehalten; eine gewisse Farbigkeit, etwa am Sockel und an der Decke in Form eines einfachen Frieses, ist schon im Hinblick auf das Prinzip der Klingerschen Raumkunst nicht zu entbehren. Die Beleuchtung bei elektrischem Lichte konnte ich nicht für günstig halten.

Die wichtigere Litteratur über Klinger und seine Kunst.

Avenarius, Max Klingers Griffelkunst. Berlin 1895.

Bode, Berliner Malerradierer. (In den „Graphischen Künsten". XIII. Jahrg. 1890. S. 45 ff.)

Brandes, Moderne Geister. Frankfurt a. M. 1882. S. 57 ff.

Brieger-Wasservogel, Max Klinger. (In der Sammlung „Männer der Zeit", Neue Folge. Bd. XII.) Leipzig 1902.

Dehmel, Lebensblätter. Gedichte und Anderes. („Jesus und Psyche", Phantasie bei Klinger. S. 32 ff.) Berlin 1895.

Haendcke, Max Klinger als Künstler. (In der Sammlung „Über Kunst der Neuzeit". Heft 2.) Straßburg 1899.

Höhne, Zu Klingers „Christus im Olymp". (Sonderabdruck aus der Zeitschrift „Der Beweis des Glaubens".) Gütersloh 1900.

Kühn, Christus im Olymp. Leipzig 1897.

Lehrs, Max Klingers Brahms-Phantasie in der Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. Bd. VI. S. 113 ff.

— Max Klinger. („Das Künstlerbuch." Bd. II.) Berlin und Leipzig 1899.

Franz Hermann Meißner, Text zu dem von Franz Hanfstaengl herausgegebenen Klinger-Werke. München 1897.

Michel, Max Klinger et son œuvre. (In der Gazette des beaux-arts, 3me Pér. XI. 1894. S. 361 ff.)

Muther, Geschichte der Malerei. München 1894. Bd. III. S. 651 ff.

Max Schmid, Klinger. (Knackfuß' Künstler-Monographien Nr. XLI.) Bielefeld und Leipzig 1899. 2. Aufl. 1902.

Schuchhard, Max Klingers Kreuzigung in Hannover. Hannover 1899.

Schumann, Max Klingers Christus im Olymp. Dresden o. J.

Singer, Max Klingers Gemälde. (In der Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. Band V. S. 49 ff.)

Treu, Max Klinger als Bildhauer. (Sonderabdruck aus der Zeitschrift „Pan".) Leipzig und Berlin 1900.

Wörmann, Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894. S. 176 ff.

Elsa Asenijeff, Max Klingers Beethoven. Eine kunsttechnische Studie. Leipzig 1902.

Lux, Klingers Beethoven und die moderne Raumkunst. (In der Kochschen Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration". V. Jahrgang. 1902. Heft 10.)

Mantuani, Beethoven und Max Klingers Beethovenstatue. Wien 1902.

Mongré, Max Klingers Beethoven. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. Bd. XIII, Mai 1902. (Auch als Sonderheft erschienen.)

Schmarsow, Drei Wiener Kunstbriefe. (In den „Grenzboten". 1902. II. S. 371 ff.)

Schumann, Max Klingers Beethoven. Leipzig 1902.

Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

SALOME:

Vorderansicht 15
Seitenansicht, links 23
Kopf 45
Haarstudien. Buntstiftzeichnung 51
Das Urbild. Bleistiftzeichnung 49
Gewandstudie. Kreidezeichnung 47

KASSANDRA:

Vorderansicht 19
Seitenansicht, links (Teilstück) 29
Kopf und Schulter, links 53
Früherer Entwurf. Bleistiftzeichnung 56
Derselbe in anderer Fassung. Desgleichen 59
Gewandstudie. Kreidezeichnung 37

BEETHOVEN:

Vorderansicht des ganzen Werkes 65
Die Gesichtsmasken Beethovens
a) nach dem Leben 69
b) nach dem Tode 69
Kopf des Johannes von der Dresdner Pietà 72
Kopf des Klingerschen Beethoven 73
Gewandstudie, von vorn. Kreidezeichnung 93
Dasselbe, von rechts. Kreidezeichnung 95
Kinderstudien. Kreidezeichnung 91
Der Thronsessel
Linke Seite mit der Tantalidengruppe
Rückseite mit Kreuzigung und Aphrodite } Einschaltbild nach 84
Rechte Seite mit dem Sündenfall
Engelsköpfchen (nach dem Gypsmodell) 88, 89

DAS BADENDE MÄDCHEN:

Seitenansicht, rechts 105
Dieselbe, links 109

BÜSTE VON FRANZ LISZT:

Vorderansicht 113
Halbprofilansicht 113

TITELBILD: Max Klinger in seiner Werkstatt.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Max Klinger und Leipzig 9
II. Ästhetische und technische Bemerkungen 25
III. Salome und Kassandra 41
IV. Beethoven 61
V. Das badende Mädchen. Die Büste von Franz Liszt 101
Anmerkungen 117
Die wichtigere Litteratur über Klinger und seine Kunst . . . 119

Das vornehmste Geschenkwerk für jeden Goethefreund:

Käthchen Schönkopf.

Goethes Leipziger Studentenjahre

Ein Bilderbuch zu „Dichtung und Wahrheit"

von

Prof. Dr. **Julius Vogel,** Custos am Museum der Bildenden Künste zu Leipzig.

2. Ausgabe (3. Tausend). Elegant gebunden M. 4.—.

Das *Litterarische Centralblatt* schreibt über dieses Werk: „Seit dem ersten Erscheinen von Könneckes Bilderatlas hat die Verwendung von authentisch beglaubigten Bildern als Mittel des Anschauungsunterrichts an Beliebtheit gewonnen. Ein ‚Bilderbuch zu Dichtung und Wahrheit' nennt Vogel selbst seine Wiedergabe von Abbildungen Leipziger Oertlichkeiten und Personen, mit denen Goethe als Leipziger Student in Berührung kam. Der Text will nur als Erläuterung zu den Bildern gelten, doch darf wie der Auswahl der Bilder selbst, so auch dem erläuternden Texte die vollständige Vertrautheit mit dem ganzen Stoffe und die geschickte Selbstbeschränkung in Erörterung von Goetheschen Schilderungen nachgerühmt werden . . ."

Ernst Kroker schreibt in der *„Leipziger Zeitung"* No. 198 vom 26. August 1899: „. . . Wer diese Festschrift auch nur flüchtig durchblättert, wird zunächst schon an den zahlreichen neuen Bildern seine Freude haben. Unter den Abbildungen sind zwar manche schon bekannt, die wertvollsten aber sind völlig neu . . . So wendet sich Vogels Festschrift an die weitesten Kreise von Goethes Freunden. Die Güte der Abbildungen, die Schönheit der Ausstattung und der billige Preis sichern dem Buche eine weite Verbreitung."

„Ein wahrhaft liebenswürdiges Buch . . . Das wohlfeile Werk umfasst eine überraschende Fülle von Nachbildungen in privatem und öffentlichem Besitz befindlicher, zum Teil noch nirgends sonst publizierter Kunstschätze."

Aus: Hundert Bücher, ausgewählt von hundert Männern.

„Eine der schönsten Festgaben, die zum 150. Geburtstage des Dichters erschienen sind . . . Wenn der Text auch nur eine Erläuterung der schönen Bilder sein will, so hat der Verfasser doch glücklich jede trockene Erklärung vermieden, sondern in jedem Abschnitt etwas Abgeschlossenes gegeben." Der Deutsche Schulmann.

Verlag von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.

„Toteninsel“ und „Frühlingshymne“

Zwei Gemälde Boecklins im Leipziger Museum

von Prof. Dr. **JULIUS VOGEL.**

Preis brosch. M. 1.—, geb. M. 2.50.

„Alle Boecklin-Verehrer werden sich freuen, in diesem Werk endlich eine Studie zu erhalten, in der das vielumstrittene Problem der fünf ‚Toteninseln‘ zur glücklichsten Lösung gebracht ist... Eine Reihe von wohlgelungenen Reproduktionen, unter denen sich die fünf Versionen der ‚Toteninsel‘ befinden, schmücken die Schrift, die in der Boecklin-Litteratur einen bevorzugten Platz einnehmen wird.“ Strassburger Post.

DIE FRÜHLINGSHYMNE
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)
Illustrationsprobe aus Prof. Dr. Vogel: „Toteninsel und Frühlingshymne“.

„..Die beigegebenen Abbildungen erhöhen den Genuss, den die Lektüre der belehrenden Arbeit gewährt.“ Die Zeit, Berlin.

„Ein lesenswerter, interessanter Beitrag zur Boecklin-Verehrung..Das Buch ist von Hermann SeemannNachfolger gewohnt vornehm ausgestattet . . . Der grosse, reiche Druck fällt angenehm auf.“ Deutsche Ztg., Brünn.

„. . . . Vogel spricht nie im pedantischen Schulmeisterton, sondern mit herzenswarmer, nachfühlender Begeisterung. Wir können sein kleines, lehrreiches Schriftchen allen, die sich für Boecklins vielgenannte Kunst interessieren, bestens empfehlen.“ Dr. J. Ranftl, im Grazer Volksbl.

Von *WALTER CRANE*

sind bei *Hermann Seemann Nachfolger* zu *Leipzig* folgende Werke in einzig autorisierter deutscher Ausgabe erschienen:

Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Autorisierte deutsche Ausgabe mit 160 Illustrationen. Aus dem Englischen übersetzt von *L.* und *K. Burger.* 2. Aufl. Br. M. 7.50, geb. M. 9.—.

Linie und Form. Autorisierte Ausgabe mit ca. 160 englischen Originalillustrationen. Br. M. 10.—, geb. M. 12.—.

Grundlagen der Zeichnung. Autorisierte deutsche Ausgabe mit 200 Originalillustrationen. Br. M. 12.—, geb. M. 14.—.

Ferner:

Walter Crane, Cobden-Sanderson, Lewis F. Day, Emery Walker, William Morris u. a.

Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays). Autoris. deutsche Ausgabe besorgt von Dr. *Julius Zeitler.* I. Die dekorativen Künste. II. Die Buchkunst. III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser. IV. Wohnungsausstattung. V. Gewebe und Stickereien. Pro Band br. M. 2.—.

Von *WILLIAM MORRIS*

sind bei *Hermann Seemann Nachfolger* zu *Leipzig* folgende Werke in einzig autorisierter deutscher Ausgabe erschienen:

Kunsthoffnungen und Kunstsorgen (Hopes and Fears for Art). I. Die niederen Künste. II. Die Kunst des Volkes. III. Die Schönheit des Lebens. IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können. V. Die Aussichten der Architektur in der Civilisation. Pro Band br. M. 2.—.

Kunstgewerbliches Sendschreiben. Br. M. 2.—.

Die Kunst und die Schönheit der Erde. Br. M. 2.—.

Ein paar Winke über das Musterzeichnen. Autorisierte Ausgabe, aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Dr. *Julius Zeitler.* M. 2.—.

Wahre und falsche Gesellschaft. Br. M. 1.—.

Zeichen der Zeit (Signs of change). Einzig autoris. Ausgabe. Aus dem Englischen übertr. Br. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Neues aus Nirgendland. Utopischer Roman. Br. M. 6.—, geb. M. 7.50.

Die Geschichte der glänzenden Ebene, auch das Land der Lebenden oder das Reich der Unsterblichen genannt. Br. M. 3.—, geb. M. 4.—.

In der Sammlung der

Illustrierten Monographien des Kunstgewerbes

sind bis jetzt folgende Bände erschienen:

Bd. I. ***Vorderasiatische Knüpfteppiche***
von Geh. Reg.-Rat Dr. **Wilhelm Bode**
Preis br. M. 7.—, in Leinw. geb. M. 8.—, Liebhaberbd. M. 9.—.

Bd. II. ***Moderne Gläser***
von Dr. **Gustav E. Pazaurek**
Preis br. M. 5.—, in Leinw. geb. M. 6.—, Liebhaberbd. M. 7.—.

Bd. III. ***Die Schmiedekunst***
von Dr. **Adolf Brüning**
Preis br. M. 5.—, in Leinw. geb. M. 6.—, Liebhaberbd. M. 7.—.

Bd. IV. ***Moderne Keramik***
von Prof. **Richard Borrmann**
Preis br. M. 4.—, in Leinw. geb. M. 5.—, Liebhaberbd. M. 6.—.

Bd. V. ***Technik der Bronze-Plastik***
von Dr. **Hermann Lüer**
Preis br. M. 4.—, in Leinw. geb. M. 5.—, Liebhaberbd. M. 6.—.

Bd. VI. ***Italienische Hausmöbel der Renaissance***
von Geh. Reg.-Rat Dr. **Wilhelm Bode**
Preis br. M. 4.—, in Leinw. geb. M. 5.—, Liebhaberbd. M. 6.—.

Bd. VII. ***Deutsche Möbel***
von Prof. **Ferdinand Luthmer**
Preis br. M. 4.—, in Leinw. geb. M. 5.—, Liebhaberbd. M. 6.—.

Bd. VIII. ***Elfenbeinplastik***
von Prof. Dr. **Christian Scherer**
Preis br. M. 4.—, in Leinw. geb. M. 5.—, Liebhaberbd. M. 6.—.

Bd. IX. ***Medaillen der italienischen Renaissance***
von **Cornelius von Fabriczy**
Preis br. M. 5.—, in Leinw. geb. M. 6.—, Liebhaberbd. M. 7.—.

Interessenten, welche eingehendere Prospekte zugeschickt haben wollen, werden gebeten, ihre Adresse dem Verlag *Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, Goeschenstrasse 1* bekannt zu geben.

Neue Werke über bildende Kunst und Kunstgewerbe

aus dem Verlag von HERMANN SEEMANN NACHFOLGER in Leipzig.

Marie Luise Becker, *Der Tanz.* Mit über 100 Illustrationen. Br. M. 8.—, geb. M. 10.—.

Bernhard Berenson, *Italienische Kunst.* Studien und Betrachtungen. Br. M. 6.—, geb. M. 8.—.

Marie von Bunsen, *Ruskin.* Sein Leben und sein Wirken. Br. M. 4.50, geb. M. 6.—.

Fritz Burger, *Gedanken über die Darmstädter Kunst.* Br. M. —.75.

Julia Cartwright, *Jean François Millet.* Sein Leben und seine Briefe. Br. M. 14.—, geb. M. 16.—.

Douglas Cockerell, *Der Bucheinband und die Pflege des Buches.* Ein Handbuch für Buchbinder und Bibliothekare. Br. M. 5.—, geb. M. 6.50.

Otto Grautoff, *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland.* Mit zahlreichen farbigen Tafeln, Beilagen und Textillustrationen. Br. M. 7.50, geb. M. 9.—.

G. Jonas, *Kunstsinn im Volke.* M. —.75.

Max Klingers *Beethoven.* Mit 8 Heliogravüren, 15 Beilagen und Abbildungen im Text. Text von Elsa Asenijeff. Eleg. geb. M. 20.—.

Julius Norden, *Berliner Künstler-Silhouetten.* (Adolf v. Menzel. Anton v. Werner. Max Liebermann. Reinhold Begas. Ludwig Knaus. Max Kruse. Franz Skarbina. Melchior Lechter. Eugen Bracht. Lesser Ury.) M. 2.50.

Ernst Schur, *Vom Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst.* M. 2.—.

Grundzüge u. Ideen zur Ausstattung des Buches. M. 4.—.

Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters. M. 2.—.

Prof. Dr. Jean Louis Sponsel, *Kabinettstücke der Meissner Porzellanmanufaktur von Joh. Joachim Kändler.* Prachtwerk in 4°-Format mit zahlreichen Beilagen und Textbildern. Br. M. 30.—, geb. M. 32.50.

Dr. Adolf Thiele, *Hinauf zur bildenden Kunst.* Br. M. 1.—.

Kunstförderung in der Provinz. M. —.75.

Prof. Dr. Julius Vogel, *Böcklins Toteninsel und Frühlingshymne.* Mit 7 Illustrationen, darunter 5 Darstellungen der „Toteninsel". M. 1.—.

Dr. A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum.* Bd. 1. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita: Die Bildnisse des Lorenzo de'Medici und seiner Angehörigen. Gross-Quart mit 5 Lichtdruckbeilagen und 6 Textillustrationen. Geb. M. 6.—.

Monographien des Kunstgewerbes

Herausgeber: Prof. Dr. *Jean Louis Sponsel*
Verlag: *Hermann Seemann Nachfolger* in *Leipzig.*

Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Jahrzehnten eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Der mächtige Aufschwung des Kunstgewerbes hat ebensowohl in Amerika wie in England, in Skandinavien wie in Belgien, in Frankreich wie in Deutschland eine neue Epoche der künstlerischen Entwickelung eingeleitet. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird wieder allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung *„Monographien des Kunstgewerbes"* dienen, herausgegeben von Prof. Dr. *Jean Louis Sponsel,* dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise bekannten Dresdner Forscher. Die Bücher unserer Sammlung sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und sein Verständnis fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Blütezeiten des Kunsthandwerks und seine wichtigsten Pflegestätten behandelt werden.

Die *„Meister des Kunstgewerbes"*, eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwickelung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit und der Gegenwart durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Ebenso haben sie sich in der gerade für das Kunstgewerbe so wichtigen Frage der Kennerschaft durch langjährige Erfahrung erprobt und bewährt. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00093 5961